

## साहित्य अकादेमी

प्रथम संस्करण १९८३

## साहित्य अकादेमी

प्रधान कार्यालय

रवींद्र भवन, ३५, फीरोजशाह रोड, नई दिल्ली ११०००१

क्षेत्रीय कार्यालय

ब्लॉक V-बी, रवींद्र सरोवर स्टेडियम, बलकत्ता ७०००२६

२६, एल्डाम्स रोड (द्वितीय मंजिल), तेनामपट, मद्रास ६०००१८

१७२, मुम्बई मराठी ग्रंथ संग्रहालय भाग, दादर, बम्बई ४०००१४

मूल्य

चार रुपए

मुद्रक

भारती प्रिण्टर्स

दिल्ली ११००३२





## अनुक्रम

	८७
१ युग वत्त और युगीन काव्य प्रवृत्ति	६
२ जीवन वृत्त एवं रचनाएँ	१५
३ 'लोग हूँ लागि कवित्त बनावत मोहि तो मेरे कवित्त बनावत'	२२
४ कुछ निजी विशेषताएँ	३०
५ प्रेम का स्वरूप	३५
६ सौ मय बाध	४६
७ सयोग भावना	५२
८ बिरह भावना	५६
(क) विषम प्रेम की पीड़ा	६०
(ख) मौन मध्वि पुकार	६३
(ग) आत्मभक्तता	६६
(घ) प्रिय की मंगल-कामना	६६
(ङ) दय जनित करुणा भाव	७१
(च) दृढता और साहस	७५
(छ) विद्याग मे प्रकृति तथा अम बाह्य व्यापार	७६
९ भक्ति भावना	८६
१० काव्य शिल्प	८३
भाषा    याकरण, शब्दावली, शब्द शक्तियाँ, मुहावरे और	
लाकोक्तिया	८३
शिल्प सम्बन्धी कुछ निजी विशेषताएँ	१०१
११ उपसंहार	१०५



## १ युग-वृत्त और युगीन काव्य-प्रवृत्ति

घनानन्द की कविता को समुचित रूप से समझने के लिए उनके युग की सामान्य पृष्ठभूमि और तत्कालीन काव्य की मुख्य प्रवृत्ति पर संक्षेप में विचार कर लेना आवश्यक है। तभी हम यह जान सकेंगे कि वे अपने युग में कितना ऊपर या नीचे हैं, जयान् युगीन धारा में उन्होंने अपने को मिला दिया है या अपनी कोई अलग पहचान बनाई है। युग-संदर्भ में देखें तो घनानन्द रीति काल के अंतर्गत आते हैं। हिन्दी साहित्य के इतिहास का यह काल सन १६५० से १८५० ई० तक, लगभग दो सौ वर्षों का माना गया है। राजनीतिक दृष्टि से इस काल के आरम्भ तक मुगल साम्राज्य अपना चरमोत्कर्ष तक पहुँचकर निरंतर ह्रास की ओर उन्मुख हुआ है। शाहजहाँ की बीमारी और उसकी मृत्यु की अपवाह के कारण १६५८ ई० में उसके पुत्रों के मध्य सत्ता के लिए संघर्ष का आरम्भ, इस वैभवशाली शासन के पतन के आरम्भ का भी कारण बना। बड़े भाई दाराशिकोह की हत्या कर औरंगजेब ने शासन की बागडोर संभाली। अपनी धार्मिक असहिष्णुता और कट्टर पक्षी नीतियों के कारण वह अधिकांश हिन्दू राजाओं और जागीरदारों का विश्वास खो बैठा। उसका पर्याप्त समय धार्मिक राजनीतिक उपद्रवों के दमन में ही बीता। वह विस्तृत मुगल साम्राज्य को सुव्यवस्थित और सुशासित रखने में असफल रहा। पुत्रों के प्रति अपने बड़े स्व के कारण यह उन्हीं योग्य शासकों नहीं बना पाया। फलस्वरूप उसके बाद मुगल साम्राज्य लगातार क्षीण होता गया।

औरंगजेब की मृत्यु के बाद १७०७ ई० में उसके पुत्रों के बीच भी सत्ता प्राप्ति के लिए संघर्ष हुआ। उसके दूसरे पुत्र शाहआलम को राजमर्जी मिली, लेकिन वह अधिक समय तक जीवित नहीं रह सका। सन् १७१२ ई० से लगभग ६०-७० वर्षों तक मुगल शासन निरंतर अस्थिरता की ओर बढ़ता गया। यहाँ तक कि उसका प्रभाव केवल दिल्ली और आगरा तक ही सीमित रह गया। इस बीच जितने भी मुगल शासक आए वे अत्यंत अल्पकाल के लिए गद्दी पर बैठे। जिन्हें कुछ अधिक समय मिला भी वे शासन को सुव्यवस्थित करने की अपेक्षा विलासिता में ही अधिक डूबे रहे। मजबूत केन्द्रीय सत्ता की पकड़ के अभाव में अनेक हिन्दू और मुसलमान राजाओं, जागीरदारों आदि ने अपने को स्वतंत्र घोषित कर दिया। लेकिन अपनी इस स्वतंत्रता का उपभोग उन्होंने विलासिता में डूबकर किया। अपने विवेच्य कवि घनानन्द का रचनाकाल प्रायः यही समय रहा है। एक विलासी शासक मुहम्मदशाह रंगीले के दरबार में भी उन्होंने कुछ समय तक काम

किया था। १७३८ ई० में नादिरशाह ने आक्रमण और १७५७ तथा १७६१ ई० में अहमदशाह अब्दाली ने आक्रमणों के भी व प्रत्यक्षदर्शी रहें हैं। घानानंद के समय सामयिक और प्रशस्त महात्मा चाचा हिनूदावनदास ने तत्कालीन अवस्था से खिन होकर मुहम्मदशाह और उनके अमीर उमरावा के विषय में लिखा था

वेसमा मन्पान गरि छकि गए अमीर जेत  
 रजतम की धार बाढी बूढ का बिलोकिम ।  
 दिल्ली भई दिल्ली कटला कुत्ता दधि डरी  
 भूली मुहम्मदशाह पहिले तब बाह डोकिम ।  
 बाबर हिमाय का चलाऊ अज बत भयो  
 ताका जव फायो साज परता करम ठाकिम ॥

—पनआद शायखी प० ६० ११

इनमें स्पष्ट है कि मुहम्मदशाह के समय तक मुगल वंश और उसके शासन पतन की इस भीमा तब पहुँच चुका था कि यह सुटेरे आक्रमणकारियों से भी प्रजा की रक्षा में पूरी तरह असमर्थ था। राजनीति की दृष्टि से पूरे रीतिकाल में प्रायः यही स्थिति मिलती है।

एक बार मुगल शासन की पूर्ण प्रतिष्ठा के बाद हिंदू राजाओं को अपनी खोई हुई शक्ति फिर से प्राप्त कराने की इच्छा या जाकाशा शेष नहीं रह गई थी। शिवाजी आदि कुछ इन गिन राजाओं में तथा आगे चलकर मराठा पेशवाओं के साथ मिलकर बुदला न इस ओर प्रयास अवश्य किया लेकिन इन्हें भी कोई विशेष सफलता नहीं मिली। इनके अतिरिक्त अन्य राजों और सामंतगण प्रायः हाथ पर हाथ रखे बैठे ही रहे। ऐसी निराशा और पराजय की मनोदशा में उन्होंने अपने उपलब्ध साधना का उपयोग राग रम और विलासिता में मग्न होने के लिए किया। विलासिता का अर्थ अनेक उपकरणों के साथ ही उन्होंने कला की अनेक विधाओं—नृत्य संगीत, चित्र, काव्य आदि को भी अपने मनोरंजन का साधन बनाया। उनकी शान शोकेत और प्रतिष्ठा के लिए जिस प्रकार नर्तकी पेशवाई गायक चित्रकार आदि राजदरबार के आवश्यक अंग हुए, ठीक उसी प्रकार कवि भी। फलस्वरूप इस काल में बड़ी तेजी के साथ कवि का राज्याश्रय की आरंभ हुआ। रीतिकाल के प्रायः सभी कवि राजकवि बने। राजसभा में बडप्पन की प्राप्ति ही उनके लिए परम उद्देश्य बन गया। इस ह्रासोन्मुख राजनीतिक सामाजिक वातावरण में राजदरबार विलासिता के प्रमुख अङ्ग बन गए। सेना सुरक्षा, प्रशासन के उपकरणों से हीन इन राजदरबारों में शृंगारिकता के लिए खुला अवकाश था। फलस्वरूप इस काल के काव्य में भी शृंगार का ही प्रमुखता मिलती।





समूचा साहित्य रीति प्रधान हो गया ।

हमारे विरुद्ध कवि घनानन्द भी इसी युग की देन थे । अपने युग के सामाजिक विधि निषेधा के प्रति विद्रोह के साथ ही इन्होंने वाच्यगत रीतिया का भी किंचित विरोध अवश्य किया । लेकिन सामंती मानवी सामाजिक सम्प्रदाय की दृढिन्द्र नैतिकता से वे जन को पूरी तरह मुक्त नहीं कर पाए । युगीन प्रवृत्ति के प्रभाव वश इन्होंने भी शृंगार को ही अपन वाच्य का निषय बनाया । युग की सीमाओं से किंचित बँधकर भी घनानन्द ने शृंगार के रीतिबद्ध स्वरूप की रीतिबद्ध ढंग से अभिव्यक्ति नहीं की है । अपन स्वच्छन्द व्यक्तित्व और निजी परिवेश के कारण इनमें तत्कालीन सामाजिक एवं वाच्यगत रीतिया में मुक्ति का प्रयास दिखाई देता है । इसलिए यह रीतिमुक्त कवि की सजा दी गई है ।

आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने रीतिकान के शृंगारिक कवियों को, उनकी रचना प्रकृति के आधार पर तीन वर्गों में विभक्त किया है—१ रीतिबद्ध, २ रीति सिद्ध और ३ रीति मुक्त । इनमें पहले वर्ग के अंतर्गत चिन्तामणि, भिखारी दास, देव, मतिराम, पद्माकर आदि अधिकांश रीतिकालीन कवि आते हैं । ये सभी पूर्णतः रीतिबद्ध कवि हैं । इन्होंने काव्यशास्त्र की बंधी बँधवाई परिपाटी पर केवल वाच्य रचना ही नहीं की है, वरन् शास्त्र स्थिति सम्पादन का भी प्रयास किया है । अतः यह रीतिबद्ध के साथ ही लक्षणकार या लक्षणग्रन्थ रचनाकार की भी सजा दी जा सकती है । दूसरे वर्ग के कवि भी एक प्रकार से रीतिबद्ध ही हैं लेकिन उन्होंने लक्षण ग्रन्थ न लिखकर केवल लक्ष्य ग्रन्थ ही लिखा है । इसके अंतर्गत बिहारी, रसनिधि आदि कवि आते हैं । कवियों की दृष्टि से इस प्रकार के रचनाकारों का एक अलग वर्ग नहीं बन पाता । हाँ रचनाओं की दृष्टि से रीतिकाल में लिखी गई सभी तत्सदृश इस श्रेणी में आ जाती हैं । इस प्रकार की रचनाएँ अपन बाह्यारूप में तो रीति निरूपक नहीं लगती, लेकिन बनावट बुनावट के साथ ही इनकी मूलचेतना तत्कालीन काव्य-रीतियों से ही निर्मित है । इसलिए इनके रचयिताओं को रीति सिद्ध कवि कहा गया है ।

तीसरे वर्ग के अंतर्गत रीतिमुक्त कवि आते हैं, जिनमें घनानन्द आलम, बोधा, ठाकुर, द्विजदेव आदि का नाम उल्लेखनीय है । इन कवियों ने रस, अलंकार नायिका भेद, गद्य शिख बणन की बँधी बँधवाई परिपाटी का परित्याग कर मुक्त भाव से शृंगार काव्य रचा है । इन्होंने भाव एवं शिल्प दोनों ही क्षेत्रों में रीति के बाह्य बंधनों को केवल अस्वीकार ही नहीं किया है वरन् स्थान स्थान पर उसका विरोध भी किया है । इस सम्बन्ध में रीतिमुक्त ठाकुर का स्पष्ट कहना है

सीखि लीनो मीन भग खजन कमल नन,  
सीखि लीनो जस ओ प्रताप को कहानो है ।

सीखि लीनो कल्पवक्ष वामघेनु चिन्तामनि,  
सीखि लीनो मेरबौ कुनेर गिरि जानो है  
'ठाकुर' कहत याकी बडी है कठिन बात,  
याको नहि भूलि कहूँ बाधियत वानो है ।  
डेन सो बनाय आय मेलत सभा के 'बीच,  
लोगन कदित कीबो खेल करि जानो है ॥

इस कवित्त में ठाकुर ने रीतिबद्ध कवियों की रचना प्रवृत्ति का ही उदघाटन नहीं किया है, वरन् उनकी रुढ़िवादी मनोवृत्ति का भी उपहास किया है। रीतिबद्ध कवियों ने कवि वृत्त परंपरा को मिलाई गढ़ाता का सीखकर काव्य-रचना की थी। इसलिए उनका काव्य शास्त्र के चौखट में आबद्ध हो गया। कवि शिक्षा ग्रहण कर लाग कवि बनने लगे थे और उन्हीं राजसभा में आदर भी मिलने लगा था। इस प्रकार कवि कम 'खेल' या फ्रीडा कौशल की तरह अभ्यास सिद्ध काय बन गया था। फलस्वरूप अंतः प्रेरणा और आत्मानुभूति के समावेश के लिए उसमें बहुत कम अवकाश रह गया था। रीतिबद्ध कवियों की इस मनोवृत्ति पर कटाक्ष करते हुए घनानंद ने लिखा है

यों घन-आनंद छावत भावत जान सजीवन और तैं आवत ।  
लाग हैं लागि कवित्त बनावत मोहि तो मेरे कवित्त बनावत ॥

—घनानंद ग्रन्थावली, पृ० ७५/२२८

इस संक्षेप में घनानंद ने स्पष्ट शब्दों में यह धारित किया है कि 'लोग अर्थात् रीति कवि लगकर, जोड़ तोड़कर कविता बनाते हैं, किन्तु मैं अपनी कविता का नहीं, वरन् मेरी कविता ने ही मेरा निर्माण किया है। तात्पर्य यह कि घनानंद का काव्य उनकी जीवनानुभूति का सहज स्वच्छन्द प्रकाशन है। उसका मूल स्रोत सुज्ञान और उनका अपना पारस्परिक सम्बन्ध है। वस्तुतः घनानंद ने अपने काव्य में यदि से अतः तक अपने और सुज्ञान के सम्बन्ध को ही दुहराया है। इसलिए वे अपने युग के अधिकांश कवियों से अलग दिखाई देते हैं। इस तथ्य को लक्ष्य कर घनानंद के प्रशस्तिकार ब्रजनाथ ने लिखा है

जग की कविताई के घोखें रहैं, ह्या प्रवीनन की मति जाति जकी ।  
समर्थ कविता घनआनंद की, हिय आखिन नह की पीर तकी ॥

'जग की कविता' से यहाँ रीतिबद्ध साधारण शृंगारिक रचना से तात्पर्य है, जिससे घनानंद की कविता को भिन्न बताया गया है। यह भिन्नता 'हिय आखिन नह की पीर तकी' के माध्यम से व्यक्त हुई है। इसका अर्थ है कि घनानंद की कविता को वही समय सफलता है, जो हृदय की आखों से प्रेम की पीड़ा को

देखने की सामर्थ्य रखता हो। 'हृदय की आँखा' का तात्पर्य है आत्मानुभव। यहाँ अजनाय न आत्मानुभूति के तत्व के आधार पर घनानन्द को अपने युग के अथर्वविद्या से पर्याप्त सिद्ध किया है। लेकिन यह भिन्नता केवल आत्मानुभूति के स्तर तक ही सीमित न रहकर भाव विधायक कल्पना, भाषा एवं शिल्प की योजना में भी आसानी से देखी जा सकती है। घनानन्द के अपने निजी अनुभव जगत की समझने के लिए हम उनके जीवन वृत्त की आर दृष्टिपात करना पड़ेगा।

## २ जीवन्-वृत्त-एव रचनाएँ

घनानन्द, जान दघन और आनन्द को लेकर हिन्दी साहित्य के इतिहास में पर्याप्त विवाद रहा है। इस तीनों नामों से सम्बद्ध रचनाओं और तथ्यों को देखने से पता चलता है कि इस नाम के एकाधिक व्यक्ति हुए हैं। हम इस विवाद में न पड़कर अपने विवेच्य कवि की प्रामाणिक रचनाओं को ही अध्ययन का आधार बनाना है। हमारे लिए यह भी आवश्यक नहीं है कि कवि के प्रामाणिक जीवन वृत्त—जन्म तिथि, जन्म स्थान आदि के सम्बन्ध में माया पच्ची करें। फिर भी किसी कवि या रचयिता की रचना को समुचित रूप से समझने के लिए उसके जीवन की प्रमुख घटनाओं की जानकारी कभी-कभी बहुत महत्वपूर्ण हो जाती है। घनानन्द रीतिकाल के अन्तर्गत ऐसे कवि हुए हैं, जिनका जीवन उनके काव्य में अभिन्न रूप से जुड़ा हुआ है। यहाँ संक्षेप में उनके जीवन पर केवल इस दृष्टि से विचार किया जाएगा, जिससे कि उनकी काव्य-प्रेरणा का मूल स्रोत को पहचाना जा सके।

अब अधिकांश रीतिकालीन कवियों की भाँति अपने जीवन के आरम्भ में घनानन्द का सम्बन्ध भी राजदरबार से था। वे एक विलासी मुगल सम्राट, मुहम्मदशाह 'रंगील' के दरबार में रहते थे—एक कवि के रूप में नहीं बरन एक प्रतिष्ठित कमचारी के रूप में। वे मीर मुंशी बेगम वजीर—इस सब के बीच कुछ निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता। लेकिन इतना तो स्पष्ट है कि राजदरबार में उनकी पर्याप्त प्रतिष्ठा थी। इसका प्रत्यक्ष प्रमाण अब दरबारियों की उनके प्रति ईर्ष्या से मिलता है। राजदरबार में रहते हुए वे अपनी कवित्व शक्ति के लिए नहीं, बरन गायन करता न निपुणता के लिए प्रसिद्ध थे। दरबार की एक सुजान नामक प्रतिष्ठित वंश्या से इनका प्रेम था। सुजान अपने रूप और गुण के कारण बादशाह के भी पर्याप्त निकट थी। बादशाह की कृपा और सुजान के प्रेम के कारण अब दरबारियों की ईर्ष्या ने द्वेष का रूप धारण कर लिया। उन सब के सम्मिलित कुचक्र के कारण घनानन्द को राजदरबार से निष्कासित होना पड़ा।

राजदरबार से निष्कासन के विषय में एक किंवदन्ती प्रचलित है। पंडित की भावना से प्रेरित दरबारियों ने बादशाह को बताया कि घनानन्द गायन बहुत अच्छा है। उह यह अच्छी तरह मालूम था कि ये अपनी कला को दरबारी नहीं बनाना चाहते। अतः बादशाह के अनुरोध पर भी घनानन्द न गायन नहीं। जब दरबारियों ने बताया कि सुजान के कहने पर ये अवश्य गाएँगे

तो उसे भी दरबार में बुलाया गया। उसने अनुरोध पर धनानन्द न इतना तमय होकर गाया कि वह राजदरबार के सामान्य शिष्टाचार को भी भूल गए। जिस समय उनका गाना समाप्त हुआ, उस समय उनका मुख सुजान की ओर और पीछे वादशाह की ओर थी। इस अशिष्टता के कारण दरबारियां का पडमंत्र सफल हुआ। फलस्वरूप इन्हें राजदरबार से निवाले दिया गया। दरबार से चलते समय धनानन्द न सुजान से भी साथ चलने का कहा, लेकिन उसने साफ इनकार कर दिया। इससे उनके मन को गहरी ठेस लगी। काफी समय तक इधर-उधर भटकते हुए ये सुजान के विरह में विह्वल भाव से काय रचना करते रहे। 'सुजान हित इस काल की इनकी महत्वपूर्ण रचना है। अतः मैं लौकिक प्रेम से विरक्त होकर ये वंदावन चले गए और वहां निम्बाक सम्प्रदाय में दीक्षित होकर सखी भाव के उपासक बन गए। विवदितिया के अनुसार य नान्दिरशाह व आक्रमण (१७३८ ई०) में मारे गए। लेकिन आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र न विस्तार से यह सिद्ध किया है कि इनकी मृत्यु अहमदशाह अब्दाली के दूसरे आक्रमण (१७६१ ई०) में मयूरा में हुई। उन्हीं के अनुसार धनानन्द की जन्म तिथि १६७३-७४ के आस पास रही होगी। इस तिथि का इनके जीवन में सम्बद्ध अर्थ तथ्या के प्रकाश में १०-१५ वर्ष आगे पीछे ले जाया जा सकता है।

उपयुक्त विवरण से कई तथ्य हमारे सामने उद्घाटित होते हैं। पहला तो यह कि धनानन्द लौकिक प्रेम में दीक्षित होकर भगवत प्रेम की ओर उन्मुख हुए थे। दूसरा यह कि लौकिक प्रेम मात्र सुजान ही इनके काव्य की मूल प्रेरक शक्ति रही है। तीसरा यह कि इन्हें जीवन में एकतरफा प्रेम मिला था, जो इनके काव्य में सबत्र देखा जा सकता है। चौथा यह कि अपने जीवन के आरम्भ में य एक अच्छे गायक थे, लेकिन सुजान के वियोग के बाद काव्य रचना की ओर प्रवृत्त हुए। फलस्वरूप इनके सयोग चित्रण में भी वियोग की एक काली छाया में डराती हुई दिखाई देती है। पाँचवा यह कि हिंदू कायस्थ जाति के होते हुए भी इन्होंने मुसलमान वेश्या से प्रेम कर अपनी स्वच्छन्द प्रकृति का परिचय दिया था। छठा यह कि सामाजिक विधि निषेधा का उत्सर्जन इन्हें काव्य रीतियों के उत्सर्जन की ओर उन्मुख करता है।

यहाँ यह विशेष रूप से ध्यान देने की बात है कि धनानन्द अपने समय के पर्याप्त विवादास्पद व्यक्ति रहे हैं। जहाँ एक ओर ब्रजनाथ, हितवंदावन दास आदि जैसे बहुत सारे उनके प्रशंसक रहे हैं वहीं दूसरी ओर उनके निन्दक भी रहे हैं। राजदरबार में दरबारियां की ईर्ष्या और वादशाह के कोपभाजन बनने से लेकर उनके कवि एवं भक्त जीवन में भी तरह-तरह के आक्षेप किए गए हैं। निंदा की दृष्टि से धनानन्द से सम्बद्ध एक अनासनामा कवि का भड़ोवा मिला है जो लगभग १७५५ ई० के 'यस नवित्त' नामक संग्रह में संकलित है। इसमें

घनानन्द के वायस्थ होन के साथ ही उनके ब्रज में आने और स्थिर अपयश धारण करने का अत्यन्त निन्दापूर्ण वर्णन मिलता है। इसके माध्यम से घनानन्द के जीवन से सम्बद्ध बहुत से तथ्या की भी पुष्टि होती है। इसने कुछ उदाहरण दर्शनीय हैं

१ 'बचहूँ' छुजावत में छुती तिहि आनद को तब हों सरती ।

यह ईस वहूँ धनजानद को जो सुजान इजार की जू करती ॥'

२ 'करं गुरनि'दा यह हुरकनी को बदा महा

निरघिनी गदा छात पानीर औ नान है।

बैन का चुराय ताको मजमून लाव कूर

ब्रिता बनावै गावै रिजोली सी तान है।

पाप को भवन कर अगम गमन ऐसो

मुद्धिया जनदघन जानत जहान है ॥'

३ 'डफरी बजाव टोम ढाढी सम गावै, बाहू

तुरक रिभाय तब पावै झूठो नाम है।

हुरकिनी सुजान तुरकिनी को सेवक है

तजि रामनाम बाकी पूज काम धाम है

पीवै भगकुण्डा सग राख गुडा

भसुण्डा आनदघन मुण्डा सरनाम है।'

४ 'मुद्धित जनदघन कहत विधाता सों गी

प्याल को आसन दीजी गारी मोहि गावगी।

मो मुख को पीकदान करियो सुजान प्यारी

हुरकिनी तुरकिनी धुक्कै सुख पावगी।

धानी का इजार दुपटी को पेसवाज और

देहुगे रमाल ताकी पूछना बनावगी।

पगिया पायदा कीजिये गरीब निवाज

भरि गए मोमन पतिंग पर आवगी ॥'

—घनानन्द, श्यावली, भूमिका पृष्ठ ६६ ६७

इस भडौने के रचयिता न घनानन्द की निन्दा के बहाने बहुत से प्रामाणिक तथ्य हमारे सामने उपस्थित कर दिए हैं। सुजान नामक मुसलमान वेश्या से प्रेम किसी मुसलमान का दरबारी होना दूसरा की बाणी चुराकर कविता बनाना और उसे गाना, ब्रजभूमि में कहीं बाहर से आकर भक्त बनना आदि घनानन्द से

सम्बद्ध किंवदंतियों को ये छद्म पूरी तरह प्रामाणिक सिद्ध करते हैं। व जिस प्रकार राजदरबार की प्रतिष्ठा से दरबारिया के द्वेष व भाजन बन, ठीक उमी प्रकार अपनी भक्तिव शक्ति और प्रगाढ़ भक्ति भावना के कारण अपन प्रतिद्विष्टिया की ईर्ष्या के भी पात्र बने थे।

निन्दकों और ईर्ष्यालुओं के साथ ही घनानन्द के प्रशंसक भी कम नहीं थे। इनकी काव्य प्रतिभा से चमत्कृत होकर ब्रजनाथ की प्रशंसा इसका स्पष्ट प्रमाण है। घनानन्द के निन्दकों का लक्ष्य करके ब्रजनाथ ने अपन रोप को इस प्रकार प्रकट किया है

कोटि विष करि ओट महा, नहि नह की चोटहि जो पहचानै ।  
बात के गूढ न भेदन जानत, मूढ़ तऊ हठि वादन ठानै ।  
चाह प्रवाह अथाह परे नहि, आप ही आप बिचछन मान ।  
पूछ विपान बिना पसु जो, सु कहा घनानन्द बानी मदान ॥

—घनानन्द कवित्त, पृष्ठ २७४/६

चाचा हित वृ दासन दास ने अपनी 'हरिकता वेलि' (रचनाकाल १७६१ ई०) में घनानन्द को अत्यंत सम्मान के साथ इस प्रकार स्मरण किया है

आनन्दघन की ट्याल इक गायो छुलि गएनैन ।  
सुनत महा बिह्वल भयो मन नहि पायो चन ॥  
एसे हू हरि सत जन जमननि मारे आइ ।  
यह अति दख हियो भयी लीनी साव दबाइ ॥

—घनानन्द ग्रन्थावली, भूमिका, पृष्ठ ५६

घनानन्द की निमम हृत्या के प्रत्यक्षदर्शी इस महात्मा ने उनके शव पर आसू बहाते हुए शोकातिरेक में बिह्वल होकर लिखा है

भिरह सो तायी तन निबाह्यो बन साँची पन,  
धम आनन्दघन मुख गाई सोई करी है ।

गाढी वज उपासी जिन देह अत पूरी पारी,  
रज की अभिलाप सो तहाँ ही देह धरी है ।  
बदावन हित रूप तुमहू हरि उटाई धूरि,  
ऐ पै साँची निप्टा जन ही की लखि परी है ॥

—घनानन्द, ग्रन्थावली भूमिका, पृष्ठ ६०

यहाँ बदावन दास ने भक्त कवि के प्रति अपनी सच्ची श्रद्धांजलि अर्पित की

है। विरह की साक्षात् मूर्ति घनानन्द ने अपनी कयनी और करनी, अर्थात् अपने जीवन और काव्य में एकात्म्य स्थापित किया था—जिसे 'मूख गाई सोई करी' है के माध्यम से सन्तित किया गया है। 'राधाकृष्ण दास' ग्रंथावली में एक विवरण आया है। घनानन्द से सम्बद्ध एक किंवदन्ती पर आधारित इस विवरण में कहा गया है कि मथुरा में बटनेआम के समय घनानन्द न सैनिका से कहा था कि मुझ धीरे धीरे देर तक तलवार की घाव दो। तलवार की घाव के साथ व्रज की धूलि में छेदते हुए इन्होंने प्राण-त्याग किया। उपर्युक्त कवित्त के तीसरे वद में इस तथ्य की आरंभ भी सकेन हुआ है। 'एसे हू हरि सत जन मारे जमनन आइ'—के उल्लेख द्वारा ता बृन्दावन दास जो न घनानन्द की मृत्यु के कारण को एकदम निर्विवाद बना दिया है।

अपने व्यक्तित्व की भांति ही घनानन्द का कृतित्व भी रीतिकालीन अथ कवियों की अपेक्षा अधिक व्यापक और गहरी भावभूमि पर प्रतिष्ठित है। छन्द विधान की दृष्टि से भी ये अपने समकालीन कवियों से पर्याप्त भिन्न हैं। कवित्त, सबया, दोहा, सोरठा, अरत्न, शोभन त्रिभंगी, ताटक, निसानी, सुमेर, घनाक्षरी चौपाई, प्लावग, छप्पय, विष्णुपद जति विभिन्न छन्दों के साथ ही इन्होंने पद शली में राग-रागिनियाँ पर आधारित बहुत बड़ी सख्या में गीत भी लिखे हैं। इनके गीत सूर, तुलसी, कबीर, मोरा आदि के गीतों से पर्याप्त भिन्न और शास्त्रीय सगीत की मर्यादा से पूरी तरह मर्यादित हैं। अधिकांशतः चार चार पंक्तियाँ में आवद्ध ये गीत ताल और सुर के अदभुत आरोह-अवरोह के माध्यम से घनानन्द की सगीत ममता का प्रामाणिक करत हैं। एक विशिष्ट सगीतन होने के नाते इनके परम्परागत छन्दों—विशेषतः कवित्त सबयो में भी सगीतारमकता का सुन्दर विधान मिलता है। घनानन्द ग्रंथावली में संकलित रचनाओं का दखन से स्पष्ट पता चलता है कि भाव वविध्य में साथ ही शली वविध्य का भी सुन्दर विधान घनानन्द ने किया है। भाषा की दृष्टि से ये मुख्यतः ब्रजभाषा के कवि हैं। लेकिन पूर्वी हिन्दी, अवधी पंजाबी, राजस्थानी आदि के साथ ही अरबी फारसी मिश्रित भाषा के प्रयोग में भी इन्होंने अपनी निपुणता का परिचय दिया है। आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने 'घनानन्द ग्रंथावली के अन्तर्गत इनकी निम्नलिखित रचनाओं को रखा है

- १ मुजानहिन, २ कृपा वन्द निबध ३ वियागवलि, ४ इक्षलता, ५ यमुना यश, ६ प्रीतिपावस ७ प्रेमपत्रिका, ८ प्रेम सरोवर, ९ उजविलास
- १० सरम बात, ११ अनुभूत चद्रिका १२ रग बघाई १३ प्रेम-नन्दनि
- १४ वृषभानुपुर गुपमा, १५ गानुल गीत, १६ नाम माधुरी, १७ गिरि पूजन, १८ विचार मार, १९ दान घटा, २० भावना प्रकाश, २१ कृष्ण बीमुदी, २२ घाम चमत्कार, २३ प्रिया प्रसाद, २४ बृन्दावन मुद्रा २५



ग्रज स्वरूप, २६ गोकुल चरित्र, २७ प्रेम पहली, २८ रसना यश, २९ गोकुल विनोद, ३० ग्रज प्रसाद, ३१ मुरलिका भाद, ३२ मनोरथ मजरी, ३३ ग्रज व्यवहार, ३४ गिरिगाथा, ३५ ग्रज वर्णन, ३६ छटाप्टक, ३७ त्रिभगी छटा ३८ कवित्त सग्रह, ३९ स्फुट, ४० पदावली जोर ४१ परमहंस वशावली ।

यस्तुत ऊपर गिनायी गई रचनाओं में से अधिकांश स्वतन्त्र रचना न होकर विभिन्न छन्दों में भिन्न भिन्न विषयों के संक्षिप्त वर्णन हैं। जैसे—‘प्रेम सरोवर’ केवल आठ दोहा में वृन्दावन के एक सुन्दर स्थल की झाकी है। इसी प्रकार ‘वियोग वेलि’, ‘यमुना यश’, ‘प्रीतिपावस’, ‘ग्रज विलास’, ‘सरस वसत’, ‘अनुभव चन्द्रिका’, ‘रग वधाई’, ‘प्रेम पहली’, ‘रसना यश’, ‘छटाप्टक’, ‘त्रिभगी’ आदि दो से लेकर छ पृष्ठों तक की अत्यन्त छोटी रचनाएँ हैं। यहाँ एक बात विशेष रूप से विचारणीय है कि इन सभी रचनाओं की निर्विवाद रूप से घनानन्द द्वारा रचित मान लेना कठिन है। उनके विरक्त होन से पूर्व की ‘सुजानहित’ और विरक्ति सन्नाह की ‘पदावली’ सर्वाधिक महत्वपूर्ण रचनाएँ हैं जो उनके तीन चौथाई से भी अधिक कृतित्व को समेटे हुए हैं। छोटी रचनाओं में ‘प्रेम पत्रिका’, ‘कृपाकन्द निबन्ध’, ‘प्रेम पद्धति’ आदि को भी निर्विवाद रूप से घनानन्द कृत माना जा सकता है। अतः ‘घनानन्द ग्रन्थावली’ में संकलित लगभग ८० प्रतिशत रचनाएँ निश्चित रूप से प्रामाणिक मानी जा सकती हैं।

यहाँ इस तथ्य की ओर भी संकेत कर देना आवश्यक है कि घनानन्द की रचनाओं का सबसे प्राचीन सग्रह घनानन्द कवित्त है। इसे उनके समसामयिक एक भिन्न ग्रन्थनाथ ने बड़े धर्म से तयार किया था। इसमें लगभग ५०० कवित्त-सवये रखे गए हैं। ‘कृपाकन्द निबन्ध’, ‘प्रेम पत्रिका’, ‘दान घटा’ आदि छोटी रचनाओं के कवित्त सवयों के साथ ही सुजानहित के अधिकांश कवित्त सवय भी इसमें आ गए हैं। आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र का तो यहाँ तक कहना है कि ‘घनानन्द कवित्त’ की ही किसी अस्त-यस्त प्रति के आधार पर ‘सुजानहित’ सग्रह तयार किया गया है। इस सम्बन्ध में वास्तविकता चाहे जो हो, लेकिन यह एक स्पष्ट तथ्य है कि ‘घनानन्द कवित्त’ में चौबीस ऐसे कवित्त सवये हैं जिन्हें ‘घनानन्द ग्रन्थावली’ की किसी भी रचना में स्थान नहीं मिला है। अतः ग्रन्थावली के अन्तर्गत यह ‘प्रकीर्णक’ शीर्षक से रखा गया है। अपनी विषय-वस्तु, भाव-भंगिमा भाषा शैली आदि सभी दृष्टियों से इन कवित्त सवयों की प्रामाणिकता के सम्बन्ध में किसी भी प्रकार की आशंका की गुंजाइश नहीं है। ‘कृपाकन्द निबन्ध’, ‘प्रेमपत्रिका’, ‘दान घटा’ आदि के कवित्त सवयों का ‘घनानन्द कवित्त’ में समावेश कवि के भक्त रूप का भी संकेतक है। इस प्रकार यह सग्रह लौकिक शृंगार और भक्ति भावना—दोनों का प्रतिनिधित्व करता है। यदि

ग्रथावली में सगहीत पदावली को इसके साथ मिला लिया जाए तो विवेच्य कवि का समग्र कृतित्व हमारे सामने आ जाता है। इसके आधार पर उसके काव्य की अन्तर्ग्राह्य सभी विशेषताओं का समुचित आकलन किया जा सकता है। वैसे धनानन्द की साहित्यिक कीर्ति का प्रमुख स्तम्भ 'सुजानहिन्' ही है। यह मुख्यतः लौकिक शृंगार की रचना है, जिसमें शृंगार के सयाग और वियोग दोनों पक्षों का चित्रण है। शेष सभी रचनाएँ किसी न किसी रूप में कवि की भक्ति भावना व्यजित करती हैं।

### ३ 'लोग है लागि कवित्त बनावत मोहि तो मेरे कवित्त बनावत'

'घनानन्द और अ य रीतिमुक्त कवि भी रीतिवद्ध सद्यःकार कविया की भांति ही तत्कालीन युग चेतना से जुड़े हुए थे। तत्कालीन ह्लासो-मुग सामंती समाज के मानवी-सामाजिक संघर्षों के अंतर्गत रह कर ही इन कवियों की स्वच्छन्दता और मुक्ति की कल्पना को आकार मिला था। घनानन्द के साथ ही अधिकांश रीति मुक्त कवियों को राजदरबारों का आश्रय ग्रहण करना पड़ा था। यद्यपि कवि के रूप में घनानन्द न किसी राजदरबार का आश्रय नहीं ग्रहण किया, फिर भी मुहम्मदशाह के दरबार से सम्बद्ध कमचारी होने के नाते जाने अनजान कुछ दरबारी प्रभाव उन पर अवश्य था। बोधा पना नरेश के आश्रित कवि थे और आलम की वहादुरशाह का आश्रय मिला था। ठाकुर कई राजदरबारों से सम्बद्ध रहें हैं लेकिन किसी प्रलोभन में अपनी स्वच्छन्दता पर उन्होंने कभी आच नहीं आने दी। कहा जाता है कि एक बार बादा नरेश हिम्मतगरहादुर ने अपने भरे दरबार में ठाकुर को कुछ कटवचन कह दिया था। इससे कुछ होकर ठाकुर ने म्यान से तलवार निकाल लिया था और कहा था

सेवक सिपाही हम उन रजपूतन के,  
दान जुद्ध जुरिबे म नबु जे न मुरके ।  
नीति दनवार ह मही के महिपालन का,  
हिय के बिसुद्ध है, सनही साचे उरके ।  
ठाकुर कहत हम बरी बेवकूफन के  
जालिम दमाद है जदालिया ससुर के ।  
चोजिन के चोजी महा मौजिन के महाराज,  
हम कविराज है पै चाकर चतुर के ॥

—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ३६२ ।

इन सभी रीतिमुक्त कवियों ने युग की प्रमुख वाय प्रवृत्ति शृंगार का ही अपने काव्य का विषय बनाया। युगीन भावधारा से धँस कर भी ये कवि रीति या परम्परा के अध्यानुयायी नहीं बने। जहाँ इन्होंने आवश्यक समझा वहाँ रुढ़ परम्परा का—चाहे वह सामाजिक हो या काव्य की—यथाशक्ति तोड़ने का प्रयास किया।

कायस्थ घनानन्द ने सुजान नामक मुसलमान वेश्या से प्रेम किया, जिसके लिए उन्हें राजदरबार की नौकरी से हाथ धोना पड़ा। ब्राह्मण वंश में उत्पन्न बोधा ने सुभान नामक मुसलमान वेश्या को जीवन सगिनी बनाया। ब्राह्मण आलम शेख नामक मुसलमान रंगरेजिन से प्रेम विवाह किया। इस प्रकार इन सभी कवियों ने प्रचलित सामाजिक विधि निषेधा का उल्लंघन करने का साहस दिखाया है। इसके विपरीत चित्तमणि, भिखारीदास दय, मतिराम, पद्माकर आदि सभी रीतिबद्ध कवियों ने सामाजिक विधि निषेधों के अनुकूल जीवन यापन किया था। उस समय के दरबारी वातावरण में यह संभव ही नहीं था कि सामाजिक आचार विचार की उपेक्षा करके कवि कलाकार या कोई भी व्यक्ति दरबार में रह सके।

यहाँ यह स्मरणीय है कि घनानन्द की स्थिति आपन समशील रीतिमुक्त कविया से भी पर्याप्त भिन्न थी। बोधा ने अतन सुभान को प्राप्न किया। आलम न शख के साथ दाम्पत्य जीवन व्यतीत किया। परंतु घनानन्द सुजान द्वारा ठुकराए गए। जीवन में इनका प्रेम एकतरफा या विषम सिद्ध हुआ। फलस्वरूप अपन काव्य में भी इन्होंने अनुभयनिष्ठ विषम प्रेम की वदना को ही विस्तार दिया है। वैसे अन्य रीतिमुक्त कवियों में भी विषम प्रेम की पीड़ा के दर्शन होते हैं, लेकिन रीतिबद्ध कविया की भांति ही इनमें उभयनिष्ठ प्रेम का पर्याप्त चित्रण भी मिलता है। इस प्रकार अपन जीवन की भांति ही अपन काव्य में भी अन्य सभी रीतिकालीन शृंगारिक कवियों से घनानन्द का पाथक्य स्पष्ट रूप से देखा जा सकता है।

रचना के स्तर पर भी रीतिबद्ध कवियों से घनानन्द का पाथक्य स्पष्ट है। रीति कवियों में सयोग वंश के अंतर्गत जो तत्त्वीयता मिलती है, वह वियोग-वणन में नहीं। इसके साथ ही पूर्ववर्ती काव्यशास्त्रीय परम्परा के आधार पर विभिन्न अलंकार, नायिकाभा के लक्षणबद्ध स्वरूप प्रस्तुत करने के कारण उनके काव्य में पर्याप्त ठनिमता आ गई है। आत्मानुभूति की अपेक्षा शारीरिक स्थिति सम्पादन को अधिक महत्त्व देने के कारण उनकी काव्य दृष्टि प्रायः बाह्य निरूपण पर ही अधिक रही है। फलस्वरूप सयोग में बाहरी उछल कूद वियोग में ताप की ऊपरी नाप जाख, अतिरजित कृशता और सौंदर्य वणन में सांचे में ढले-ढलाए प्रभाव शून्य माना बोधक चित्र ही उनमें अधिक मिलते हैं। बाह्य रीतिया के वधन से अधिक जरूरी होने के कारण रीतिबद्ध कवियों का काव्य हृदय की विभूति न बनकर अभ्यास जय श्रीडा-कौशल बन गया है। इसके विपरीत घनानन्द का काव्य वियोग प्रधान है। विषम प्रेम के कारण उनकी वदना में एक विशेष प्रकार की असहाय और कातर पुकार मिलती है। स्वानुभूति के स्तर पर चित्रित होने के कारण यह विषम प्रेम असहाय निरूपण की ओर अधिक उमुख है। इसके साथ ही इस वदना का

केन्द्र कोई नायक नायिका न होकर कवि का आत्म या 'स्व' है, अतः इसके आग्रह अनुरोध आत्मनिवेदन के रूप में पाठक के सम्मुख प्रस्तुत होते हैं। मन्स्वरूप घनानन्द के यहाँ कवि के साथ पाठक का सीधा सम्पर्क होता है, जिसका रीतिवद्ध कवियोग में पर्याप्त अभाव है।

वियोग की भाँति ही सयोग-वर्णन में भी रीतिवद्ध कवियों से घनानन्द का पाथक्य स्पष्ट रूप से देखा जा सकता है। मिलन आदि के प्रसंगा में रीतिकवियों की भाँति इनकी दृष्टि स्थूल चेष्टाओं और कामोत्तेजक अश्लील विवरणों की ओर नहीं गई है। इनके सयोग वर्णन में भी एक विशेष प्रकार की तल्लीनता और गाम्भीर्य आद्यत बना रहता है। इनका प्रेमी वियोग की भाँति ही सयोग में भी अशांत और व्याकुल बना रहता है। इसलिए घनानन्द के सयोग और वियोग दोनों के चित्रण में एक स्वस्थ आचारनिष्ठता का सन्निवेश हो गया है, जिसका अधिकांश रीतिवद्ध कवियों में अभाव दिखाई देता है।

काव्यशास्त्रीय च घनो में जबड़कर रीतिवद्ध कवियों ने प्रेम को भी बहुत कुछ रूढ़िवद्ध बना दिया है। एक निश्चित प्रकार की नायिका तथा निश्चित अलंकार के लक्षणवद्ध स्वरूप के आग्रह के कारण उनके यहाँ प्रेम की तीव्रता ही नहीं मारी गई है, बरन वह प्रायः अस्वाभाविक भी बन गया है। इसके साथ ही नायक नायिका के बीच दूती या सखी के रूप में एक मध्यस्थ के विधान द्वारा रीतिवद्ध कवियों ने प्रेम को एक शीटापस्क व्यापार की कौटि में ला दिया है। वस्तुतः इस प्रकार की मध्यस्थता सामंती समाज के मानवी सामाजिक सम्बन्धों की आचार-व्यवस्था के आग्रह अनुरोधों पर आधारित थी। मानव सम्बन्धों के उत दायरे में केवल प्रेमी ही नहीं, युवा पति का भी प्रेमिका या पत्नी से घर परिवार या अन्य लोगों के सामने मिलना या बात चीत करना सामाजिक आचार के विरुद्ध था। यह सामाजिक आचार रीति कवियों के काव्य में एक रूढ़ि बनकर आई है। घनानन्द के साथ ही सभी रीतिमुक्त कवियों ने इस रूढ़ि का उल्लंघन किया है। इनके यहाँ नायक नायिका के मध्य सयोग और वियोग दोनों ही स्थितियाँ में एक सीधा सम्पर्क है। रीतिमुक्त ठाकुर की नायिका तो दूती को सीधे फटकारत हुए वह उठती है

‘हूँ है नही मुरगा जेहि गाथ सखी तेहि गाँव का भोर न हूँ है।’

अर्थात् जहाँ दूती नहीं होगी, वहाँ क्या प्रिय में मिलन ही नहीं होगा ? घनानन्द ने भी अपने काव्य में मध्यस्थ के रूप में सखी या दूती का विधान नहीं किया है। इन्होंने प्रेम के मध्य दौरेय काम को अस्वाभाविक मानते हुए विरही की विवशता को इस प्रकार प्रस्तुत किया है

पाती मधि छाती छन लिपि न लिपाए जाहि,  
 काती सँ बिरह पाती बीन जन हाल हैं।  
 आंगुरी बहकि तहाँ पांगुरी किलनि हाति,  
 ताती राती दसनि व जाल ज्वाल माल है।

नह भोजी यात रसना पै उर-आँख लागें,  
 जागै घनआनन्द ज्यो पुजनि मसाल ह।

—घनआनन्द वरित्त, ४२

विरह वेदना न हृदय की जा दुदशा कर रखी है, उसम न प्रिय को पत्र लिखा-  
 लिखाया जा सकता है और न ही दूसरे द्वारा कोई संदेश भी भेजा जा सकता है।  
 घनानन्द न यदि कहीं दीर्घ वचन का उल्लेख किया भी है तो उसे अत्यंत अस्वाभाविक  
 और अप्रत्याशित रूप में ही

जहा ते पधारे मेरे नननि ही पौर धारे,  
 वारे ये विचारे प्राण पैड पड प मनी।  
 आनुरन हाहु हा हा मेकु फेट छारि बठौ,  
 मोहि वा विसासी को है ब्योरी बूझियो धनौ।  
 हाय निरदई को हमारी सुधि कस आई,  
 कौन विधि दीनी पाती तीन जानिक भनौ।  
 झूठ की सचाई छाक्यो ल्यो हित कचाई पाक्यो  
 ताके गुन गन घनआनन्द कहा मनी॥’

—घनआनन्द ग्रन्थावली, पृष्ठ ६६/२६६

यहां कवि न विषम (एकतरफा) प्रेम से उत्पन्न प्रेमी की आशंका, औसुख्य,  
 दय आदि के साथ ही एकनिष्ठता का भी बड़े ही स्वाभाविक और मार्मिक ढंग से  
 अंकन किया है। घनानन्द के काव्य में प्रेमी और प्रिय के मध्य किमी तीमरे की  
 मध्यस्थता की व्यवस्था नहीं मिलती। इस दृष्टि से यह कवित्त एक अपवाद है।  
 लेकिन इसमें भी दूत दूती के विधान के प्रति कवि का उपद्रा भाव ही प्रगट हुआ  
 है। प्रिय द्वारा भेजे गए दूत को देखकर नायिका को आश्चर्य होता है। वह प्रिय  
 द्वारा लिखे गए पत्र को पढ़कर जानकारी प्राप्त करने की अपेक्षा दूत के मुख से ही  
 वास्तविकता को जानना चाहती है। दूत को विश्वास में लेते हुए कहती है कि ‘तुम  
 जहां से पधार हा, मेरे पलक पावडो पर ही चलकर आए हा। मेरे ननन न तुम्हार  
 पग-पग पर अपने प्राण यौछावर किए है। यहां प्रिय के प्रति अपन प्रेमाधिक्य  
 की यजना के साथ ही दूत के समुचित सत्कार का भाव भी व्यजित है। नायिका  
 संदेशवाहक के प्रति पूरा सौजन्य प्रकट करते हुए, उससे कुछ देर तक विश्राम

करने का भी निवदन करती है। वह सदेशवाहक से कहती है कि आप इतनी दूर से चलकर आए हैं ता अभी जाने की जल्दी न करें, थोड़ी देर आराम स वठें। इससे आपका आराम भी मिल जाएगा और मेरा कुछ काम भी सिद्ध हो जाएगा। मुझे उम विश्वासपाती के सम्पर्क में बहुत कुछ पूछना है। यहाँ 'व्योरी घनो' पद में व्योरे (हाल चाल) का आधिक्य तो है ही, उसके उत्पन्नपूण हान का भी संकेत है। इतना निष्ठुर प्रिय जिसने एक लम्बी अवधि तक कोई खोज खबर नहीं ली—आज एकाएक इतना उदार कैसे बन गया कि अपने हाथ से पत्र लिखकर दूत द्वारा सदश भेज रहा है। इसमें विरहिणी के मन में दुःखिता उत्पन्न होना स्वाभाविक है। अतः सबसे पहले वह यह जानना चाहती है कि 'उस निष्ठुर को मेरी याद कैसे आई।' यहाँ कौन विधि दीनी पाती?—उड़ा ही व्यञ्जक प्रश्न है। इसके माध्यम से वह जानना चाहती है कि जिस समय उसने पत्र दिया, उस समय क्या कर रहा था, किसके साथ था, मेरी याद उस किस प्रसंग में आई? क्या कहकर उसने पत्र दिया? कोई मौखिक सदेश हो तो उसे भी सुनाएँ। क्योंकि इही बातों से वास्तविकता का अनुमान किया जा सकता है। प्रिय के वास्तविक चरित्र के प्रति सदेशवाहक का सावधान करते हुए विरहिणी कहती है कि 'वह झूठ की सचाई में घना हुआ अथात् अत्यन्त झूठा और प्रेम के बच्चेपन में पूरी तरह परिपक्व है। उसका गुणा (विपरीत लक्षण से अङ्गुणों) की गणना नहीं की जा सकती।' इस प्रकार प्रिय के बच्चे चिट्ठे का खोलकर वह दूत का विश्वास प्राप्त करना चाहती है जिससे प्रिय से सम्बद्ध वास्तविकता का सही पता मिल सके। यहाँ यह ध्यान देने की बात है कि प्रिय द्वारा भेजे गए पत्र के प्रति विरहिणी की कोई विशेष दिलचस्पी नहीं है। उसे पढ़ने की उत्सुकता भी उसमें नहीं दिखाई देती। इससे विपरीत रीतिबद्ध कवियों की विरहिणियाँ प्रिय द्वारा भेजे गए पत्रों को अपने जीवन की सबसे अमूल्य निधि के रूप में संभाल कर रखती हैं। इससे साथ ही पण्डिता आदि के प्रसंगात् मान मनोबल से लेकर वियोग की अथाय स्थितियों में रीतिबद्ध कविमा न सखी या दूती को महत्वपूर्ण भूमिका में प्रस्तुत किया है।

भाव विधान के साथ ही घनानन्द ने रूप विधान या शिल्प की दृष्टि से भी रीतिबद्ध कवियों से अपना पाथक्य दिखाया है। रीतिबद्ध कवियों ने कवि चणन परिपाटी के अन्तर्गत स्वीकृत उपमाओं के प्रयोग द्वारा भावों को एक प्रकार से जकड़ दिया है। सीधे सीधे मीन भृग खज्जन वगैरह नन —के माध्यम से ठानुर न इस प्रवृत्ति का अत्यन्त कटु प्रतिवाद किया है। केवल विभाग पत्र के चित्रण में ही नहीं, बरन् भाव पत्र के चित्रण, अर्थात् विभिन्न भाव स्थितियों और मनादनाओं के चित्रण में भी रीतिबद्ध कविमा न बंधे-बंधाएँ उपमाओं का ही सहारा अधिक लिया है। जस विभाग और सयाग की चरम दशा का उन्होंने 'बिछुरनि मोन की ओर मिलनि पतंग की'—के आदश द्वारा प्रकट किया है। 'वीरो, प्रेम पर मर मिटो'।

यही उनका प्रेमादश दिखाई देता है। अर्थात् सयोग और वियोग दोनों ही स्थितियाँ मन्मथ मछली और पतंग की तरह प्राण त्याग देना ही उनके लिए परमादश बन गया था। रीतिमुक्त कवियाँ न इसे पाय अस्वीकार किया है। ठाकुर ने सयोग और वियोग दोनों के सम्बन्ध में लिखा है

‘कवि ठाकुर आपनी चातुरी सो सबही सज भाति बखानतु है।  
पर बीर मिल विछुरे की बिथा मिलि क विछुर सोइ जानतु है।

सयोग और वियोग की मार्मिक स्थितियों को चणन चातुर्य के द्वारा व्यक्त करना ठाकुर की दृष्टि से अस्वाभाविक है। घनानन्द ने तो विछुरनि मीन की और मिलनि पतंग की के आदर्श पर ही सीधे आशेष किया है

मरिबी बिसराम गन वह तो, यह बापुरा मोत तज्यो तरसै।  
वह रूप छटा न सहारि सकै यह तेज तब चितवै बरसै।  
घनआन द कौन अनोखी दसा, मनि जावरी बावरी ह्व धरस।  
विछुरें मिलें मीन पतंग दसा, कहा मो गिय की गति को परस ॥

—घनानन्द ग्रंथ बाबली, पृष्ठ ७८/२८०

वियाग और सयोग में मीन और पतंग की स्थिति प्रेमी की वास्तविक स्थिति का स्पष्ट मान भी नहीं कर पाती। क्योंकि मछली प्रिय से वियुक्त होकर मरने में ही विश्राम मानती है, लेकिन प्रेमी प्रिय से वियुक्त होकर भी उसका लिए जीता और तरसता रहता है। पतंग सयोगकाल में प्रिय के सौन्दर्याधिक्य का प्रकाश से अभिभूत होकर अपने प्राणा का योछावर कर देता है, जब कि प्रेमी प्रिय के सौन्दर्य के ताप में तपत हुए उसे दृढ़ता और निरंतर जान-प्यथ विगलित करता रहता है। अतः प्रेमी की साहसिकता का उन दोनों में सव्या अभाव है। मछली की कायरता और जड़ता का अलग से उदघाटन करते हुए घनानन्द ने लिखा है

हीन भये जल मीन अधीन कहा कछु भा अकुलानि समानै।  
नीर सनेही का लाय कतक निरास ह्व कायर त्यागत प्रान।  
प्रीति की रीति सु क्या समुर्थ जड मोत के पानि परे को प्रमान।  
या मन की जु दसा घनआन द जीव की जीवनि जान हि जान ॥

—घनानन्द ग्रंथ बाबली, पृष्ठ ५/८

मछली कायर है, क्योंकि अपने प्रिय (जल) से वियुक्त हाथ ही वह प्राण त्याग देती है। उसका मित्र जल भी जड़ है अतः चेतन प्रिय में उसकी तुलना ही क्या। यहाँ कवि ने चेतन प्रिय की उपेक्षा का धैर्यपूर्वक वहन करने वाले प्रेमी की विषम पीड़ा को व्यक्त करने के लिए उक्त साध्य का अनुपयुक्त सिद्ध करते हुए



रीतिबद्धता का विरोध किया है। घनानन्द की रचनाओं में इस प्रकार के विरोध के स्वर स्थान स्थान पर मिलते हैं।

अधिकांश रीतिकवियाँ ने प्रेम की विषमता के उदमार द्वारा ही प्रेम की पराकाष्ठा को व्यक्त किया है। लेकिन घनानन्द ने इस विषमता को सुफिया की, विशेषकर फारसी साहित्य की भाँति आत्मानुभूति के स्तर तक उतारा है। इनके यहाँ विरह निरोहता की निष्क्रिय स्थिति नहीं होकर एक कठिन साधना की स्थिति है जिसमें विरही एक साधक की तरह आत्मपीडन में लीन दिखाई देता है

आसा गुन बाँधि क भरोसो सिल धरि छाती  
 पूर पन सिंधु मैं न ठूडत सकाय हों।  
 दुख दब हिय जारि, अतर उदेंग जाच  
 रोम रोम आसनि निरतर तचाय हो।  
 लाख लाख भातिन की बिरह दमानि जानि  
 साहम सहारि सिर आरे तो चलाय हों।  
 ऐसैं घनजानेंद गही है टेक मन माहि  
 छेरे निरदयी तोहि दया उपजाय हा॥

—घनानन्द ग्रन्थावली, पृ० ५५/१६६

प्रेम साधना में यह आत्मपीडन प्रिय के हृदय में दया उत्पन्न करने के लिए है उस प्रिय के हृदय में जो कि अत्यंत निष्ठुर है। लाख लाख भाँति की विरह दशाओं की जानकर उह साहसपूर्वक 'बेलना' कुछ बसा ही है जसे अनेक साधना पद्धतियाँ का नान प्राप्त कर ईश्वर प्राप्ति का प्रयास। प्रेम और भक्ति—दोनों ही क्षेत्रों के लिए यह फारसी साहित्य की दन है। विषम प्रेम की इस गम्भीरता और साहसिकता का रीतिबद्ध कवियाँ में सबका अभाव है। सयोग चिन्तन में भी घनानन्द रीतिकवियाँ यहाँ तक कि रीतिमुक्त काव्यधारा के अन्य कवियों से भी पर्याप्त भिन्न दिखाई देते हैं। इस सम्बन्ध में इनकी स्पष्ट स्थिति है

अनोखी हिलग दैया, विछुर तो मिल्यो चाहै  
 मित्रे हूँ मैं मार जारै खरक वियोग की।

अतः सयोग में भी घनानन्द के यहाँ वियोग की आशका चैन नहीं लाने देती। इस विशिष्ट स्थिति के लिए उनकी जीवनगत परिस्थिति उत्तरदायी है। इन्हें शक्ति सयोग के बाद शाश्वत वियोग मिला था। यह परिस्थिति रीतिबद्ध कवियाँ को नहीं प्राप्त हुई थी और रीतिमुक्त कवियाँ को पर्याप्त भिन्न रूप में मिली थी। रीतिबद्ध अधिकांश कवि स्वयं प्रेमी जीव नहीं थे। व्यक्तिगत स्तर पर उह प्रेम के विभिन्न पक्षों का अनुभव नहीं प्राप्त हो सका था। इसलिए

उनका प्रेम चित्रण अधिवाशन काव्य एव काव्यशास्त्रीय परम्परा से अर्जित जानकारी पर आघाति था। रीतिमुक्त कवियों में अधिवाश को प्रेम के संयोग और वियोग—दोना पक्षों का व्यक्तिगत अनुभव अवश्य था, लेकिन अतः उनका प्रेम उभयनिष्ठ और संयोग में ही पर्यवसित हुआ। परंतु घनानंद को अत्यल्प-कालिक संयोग के बाद स्थायी रूप से वियोग की चैनना पडा था और सुज्ञान की निमग्न उपक्षा के कारण वह जीवन में एकतरफा ही सिद्ध हुआ। इनका अधिवाश काव्य इस वियोग काल में ही लिखा गया है। अतः इसमें संयोग का चित्रण भी त्रियाग की गहरी छाया में अनुशासित है।

अपनी भाव सम्पदा के साथ ही भाषा एवं शिल्प की दृष्टि से भी घनानंद अपने समकालीन कवियों से पर्याप्त भिन्न दिखाई देते हैं। सजी सँवरी अत्यंत व्यञ्जक एवं लोकाति मुहावरों से युक्त व्याकरण सम्मत ब्रजभाषा चित्रोपम एवं लाक्षणिक विशेषण, सूक्ष्म भावों का सम्मूतन, विरोधाभास एवं विरोध वैचित्र्य, प्रयोग-वैचित्र्य, गहन अथ गर्भित श्लेष, भावानुकूल एवं लयपूर्ण अनुप्रास योजना आदि सभी दृष्टियों से घनानंद पूरे रीतिकाल में अपनी एक अलग पहचान बनाते हैं। इनकी इसी विशेषताओं को ध्यान में रखकर आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने लिखा है ‘प्रेम की पीर हो लेकर इनकी वाणी का प्रादुर्भाव हुआ। प्रेम भाग का ऐसा प्रवीण और धीर पथिक तथा जवादानी का ऐसा दावा रखने वाला ब्रजभाषा का दूसरा कवि नहीं हुआ।’

(हिंदी साहित्य का इतिहास, पृ० ३२०)

## ४ कुछ निजी विशेषताएँ

घनानंद की भाव सम्पदा और उनका काव्य शिल्प की विशेषताओं का समुचित परिचय प्राप्त करना चाहिए, एतन्निमित्त उनकी कुछ निजी विशेषताओं की जानकारी आवश्यक है। इसकी ओर संकेत करते हुए कवि मित्र एवं उसके प्रशस्तिकार ब्रजनाथ ने लिखा है

‘द्वितीय कर जारी है बात वहीं, जो मुनी मन बानस हन सो जू।  
कविता घातानंद की न मुनी पहचान नहीं उहि छेत सा जू॥’

—घनानंद कवित्त, पृ० २७४/७

‘यदि उस क्षेत्र (क्षेत्र) से पहचान नहीं है तो घनानंद की कविता का मत सुनो। यह क्षेत्र विषय या एतत्तरफा प्रेम की अनिवार्य व्यथा का क्षेत्र है, जो उस काल के काव्यमित्रों के लिए अपहचान का क्षेत्र बन गया था।

वस्तुतः घनानंद एक ऐसे युग के कवि हैं जिसमें अधिकांश कवियों में निजी विशेषताओं का संकटाभाव दिखाई देता है। चिन्तामणि, भिषारीदास, देव, मतिराम, पद्माकर आदि अधिकांश रीतिबद्ध कवियों में पूर्ववर्ती काव्यशास्त्रीय परिपाटी का अधानुकरण करने के कारण प्रायः एकरसता दिखायी देती है। अतः एक को दूसरे से अलग करने में पहचान पाना लगभग असंभव है। लेकिन रीतिकाल की रीतिमुक्त स्वच्छंद काव्यधारा की अपनी सामान्य विशेषताओं के बावजूद इसके कवि अपनी निजी विशेषताएँ भी रखते हैं, जिन्हें भाव, भाषा शिल्प आदि सभी क्षेत्रों में जासानी से देखा जा सकता है। घनानंद इस धारा के सर्वोत्तम कवि हैं। इस उत्तमता का आधार इनकी सर्वाधिक निजी विशेषताएँ ही हैं। इन विशेषताओं को घनानंद के प्रशस्तिकार ने इस प्रकार प्रस्तुत किया है

नहीं महा ब्रजभाषा प्रवीण और सुन्दरतानि के भेद का जानै।  
जोग विषय की रीति में कोविद, भावना भेद सत्सु को ठान।  
चाह के रंग में भीज्यो हियो, बिछुरे मिले प्रीनम साति न मान।  
भाषा प्रवीण सुछंद सदा रहे सा घनजी के कवित्त बखान॥’

—घनानंद कवित्त, पृ० ४१/१

‘घनानंद की कविता का समुचित मूल्यांकन केवल वही कर सकता है, जो स्वयं बहुत बड़ा प्रेमी हो, ब्रजभाषा में निपुण, सुन्दरता के भेदोपभेदों का पारखी

हो, सयोग और वियोग की विभिन्न मनोदशाओं का आत्मानुभूति के स्तर पर जाता है, भावना के विभिन्न भेदोपभेदों तथा उनके स्वरूप को ठीक से समझता हो, प्रेम के रंग से जिमवा हृदय सरासार हो, सयोग और वियोग—दोनों ही स्थितियाँ में जो समान रूप से अशांत बना रहे, 'ताप' की सामान्य गतिविधियों में परिचित हो और किसी प्रकार के बंधन को न स्वीकार कर जो स्वच्छ रह।' यहाँ ब्रजनाथ न घनानंद के काव्य के लिए जिस पाठकीय अपेक्षाओं की आर सक्ति किया है वे ही कवि की निजी विशेषताएँ भी हैं। इन विशेषताओं से घनानंद एक स्वच्छंद प्रेमी कलाकार के रूप में हमारे सामने आते हैं। इन्हें आद्यत ध्यान में रखकर ही उनकी कविता को ठीक से समझा जा सकता है। ब्रजनाथ न आगे लिखा है

जग की कविताई के छाखे रहै ह्यो प्रवीनन को मति जाति जनी ।  
समुझ कविता घनआनंद की हिय आँखिन नह की पीर तकी ॥

—घनआनंद कवित्त, पृ० ४१/३

यहाँ प्रशस्तिवार में 'जग की कविताई' अर्थात् अर्थ लोका (रीतिवद्ध कवियों) की कविता से घनानंद की कविता की भिन्नता को सक्तित किया है। इस भिन्नता का मुख्य आधार है स्वानुभूति की प्रधानता। रीतिवद्ध कवियों की भाँति काव्य शिक्षा इसका आधार नहीं है। इसलिए 'जो हृदय की आँखा से प्रेम की पीड़ा का दृष्ट सबन की सामर्थ्य रखता है, वही घनानंद की कविता को समझ सकता है। यहाँ 'हृदय की आँखा से देखने' के माध्यम से प्रशस्तिवार में आत्मानुभव के स्तर पर समझने के तथ्य को सक्तित किया है। यह सांकेतिक अभिव्यक्ति घनानंद की बहुत बड़ी विशेषता है। बिहारी तथा अर्थात् रीतिवद्ध कवियों ने प्रेम की पीड़ा के इजहार के लिए जिस त्रिरहजस ताप, कृशता आदि का अतिरजित वर्णन किया है, उसका घनानंद की कविता में सबका अभाव है। अपनी अनुभयनिष्ठ प्रकृति के कारण घनानंद की 'प्रेम की पीर' का स्वरूप ही कुछ विचित्र हो गया है। इस विचित्रता की ओर कवि ने स्वयं संकेत करते हुए लिखा है

'पहचान हरि कौन मो से अन पहचान को ।  
त्यो पुकार मछि मौन, कृपा-नान मछि-नैन ज्यो ॥'

—घनआनंद कवित्त, पृ० ५२/२२

मौन के मध्य होने के कारण पुकार की अगम्यता को सुगम बनाने के लिए नेत्रों के मध्य ही कृपा के बान आवश्यक है, अर्थात् प्रिय की निष्ठुरता के सदम में विरही की व्यथा का, उसकी भावभूमि पर पहुँच कर ही अनुभव किया जा

सकता है। बाणी व माध्यम ॥ उसे गुनवर नहीं दिया (समझा) जा सकता, सहृदयतापूर्वक केवल दयकर ही सुना जा सकता है। धनानन्द की बाणी का वास्तविक ब्रह्म हम मोन के मध्य ही मिलेगा। विषम या एकतरफा प्रेम की पीड़ा की अभिव्यक्ति में इन्होंने प्रायः मोन की भाषा का सहारा लिया है। प्रेम की एकनिष्ठता और प्रिय द्वारा निरंतर उपेक्षा से उत्पन्न गभीर स्थिति की आर सकेत करते हुए कवि ने लिखा है

‘इत अनदेख देखियई जोग दसा भई,  
त तो आनाकानी ही मो बाध्यो दीठि-नार है।  
तरे बहरावनि रई है का बौब, हाय,  
विरही विचारन की मोन में पुकार है ॥

— धनानन्द कवित्त, पृ० १४३/१८६

प्रिय पक्ष से इस निमग्न उपेक्षा के बावजूद प्रेमी निराश नहीं होता। उसमें एक अदम्य साहस और विश्वास भी दिखाई देता है

‘आनाकानी आरसी निहारिबो करीये कौ सौं  
बहा मो चवित दसा त्यों न दीठि उलि है।  
मोन हू सो देखिहों, कितेक पन पालिहो जू,  
कूक भरी मूकता बुलाय आप बालिहै।  
जात, धनआनद यो मोहिं तुम्हें पज परी,  
जानिय गी टेक टरें कौन धौ मलोलि है।  
रई दियें रहोगे बहा लौ बहराइबे की,  
कवहूँ तो मरिय पुकार कान खोलि है ॥’

— धनानन्द कवित्त, पृ० ६६/१०४

निष्ठुर और अनुपस्थित प्रिय को संबोधित विरहिणी की इस उक्ति में एक विशेष प्रकार का साहस और आत्मविश्वास झलकता है। वह कहती है कि ‘तुम जब तक बहानेबाजी का दपण देखत रहोगे अर्थात् जान बूझ कर जब तक मेरी उपेक्षा करते रहोगे? क्या मेरी चवित कर देने वाली इस दशा को देखकर भी तुम अविचल रह सकाग? मैं मोन भाव से देख रही हूँ कि तुम जब तक अपने न देखने की (विमुख रहने की) प्रतिज्ञा का पालन करते हो। मेरा हाहाकार (कूक) से भरा मोन (मूकता) तुम्हारे मोन (उपेक्षा भाव) को समाप्त कर ही दम लेगा।’ विरहिणी दब विश्वास के साथ चुनौती भरे शब्दों में आगे कहती है कि ‘अत्यधिक आनन्द से युक्त प्रिय सुजान! तुम्हारे और मेरे बीच विमुख रहने और अपने अनुकूल बना लेने की होड़ लगी हुई है। अब देखना है कि अपनी प्रतिज्ञा से टलने

का मलाल (पछतावा) किसे हाता है ! तुम जब तक बहानबाजी की रुई अपन कान में दिए रहोगे, अथात् बहरा बनने के बहाने पर जब तक टिके रहोगे ? कभी तो मरी इस मौन पुकार से तुम्हारे कान खुलेंगे अर्थात् मेरा यह मौन तुम्हारे निमग्न उपशमाभाव का समाप्त करके ही साँस लेगा ।

‘मौन’ घनानन्द की एक महत्वपूर्ण निजी अवधारणा है, जो प्रेमी और प्रिय के पारस्परिक सम्बन्धों तक सीमित नहीं रहकर उनके पूरे काय शिल्प में भी व्याप्त है । एक व्यञ्जना-शिल्प के रूप में काय के अन्तर्गत मौन की वास्तविक गरिमा को पूरे मध्यकाल में केवल घनानन्द ने ही समुचित रूप से समझा था । इस सम्बन्ध में उनकी स्पष्ट मायता है

‘उर भीन मैं मौन को घूँघट क’ दुरि बठी विराजति बात बनी ।  
मदु मजु पदारथ भूषन मा सुलस हुतसे रस रूप मनी ।  
रमना अली कान गली मधि हूँ पछरावति लँ चिकु सज ठनी ।  
घनानन्द वूचनि अक बस बिलस रिषवार सुजान घनी ॥

—घनानन्द कवित्त, पृ० १८६/२७४

‘कविता रूपी नव बूँ मौन का घूँघट डाल हृदय रूपी भवन में छिप कर विराजमान है । कोमल कात शब्दाथ (पदारथ) रूपी आभूषणा से सुसज्जित आनन्द स्वरूप वह मणि (कविता) उमंगित (मिलनोत्सुक) होती है । उसकी यह मिलनोत्कण्ठा जिह्वा रूपी सखी के माध्यम से पूरी होती है जो श्रवण रूपी गली के माग से उसे चित्त रूपी सुसज्जित शया पर ले जाती है । वहाँ नायक रूपी चतुर सहृदय (रिषवार) अपनी काव्य समझ रूपी गोदी में उसे नेकर विलास करता है ।’ कवि ने यहाँ एक प्रकार से काय की जातिरिक्त विशेषता के साथ ही पाठक की पात्रता की ओर भी संकेत किया है— वूचनि अक और रिषवार सुजान’ शब्दों का प्रयोग इसका स्पष्ट प्रमाण है ।

विषम प्रेम की अनिवार्य विरहाभूति की अभिव्यक्ति में घनानन्द ने प्रायः मौन की साकेतिक पद्धति का सहारा लिया है । यह साकेतिकता उनकी निजी विशेषता है जिसे एक उदाहरण के माध्यम से अच्छी तरह समझा जा सकता है

कत रम उर अंतर में सुलहै नहि कयो सुखरासि निरतर ।  
दत रहै गह आगुरी त जु वियोग के तेह तबे परतर ।  
जो दुख देखति हो घनानन्द रनि दिना तिन जान सुतर ।  
जानै वेई दिन रासि बखानै त जाय पर दिन रात का अतर ॥

—घनानन्द ग्रंथावली, पृ० ६७/२०७

वस्तुतः विरह वेदना अनुभवगम्य है । वह भाषा द्वारा प्रकट नहीं की जा

सकती। विरहिणी का यह बयन कि 'प्रेम की वश्यता स्वीकार करके, उसकी भाँच में अच्छी तरह तपन वाले लोग भी, मरी पीड़ा को देखकर दाँता-तले अँगुली दबाए रह जाते हैं—विरह-वेदना की स्थिति का विवरण नहीं करन उसकी सावैतिक व्यञ्जना है। 'बखान त जाए परं दिन राति का अतर'—म जो व्यञ्जना है, वह स्थिति के बयन में बभी नहीं आ सकती। इस प्रकार प्रेम पद्धति और व्यञ्जना शिल्प—दोनों ही दृष्टियों से घनानन्द की अपनी कुछ निजी विशेषताएँ हैं जिन्हें ध्यान में रखकर ही ऊपर काव्यगत वैशिष्ट्य को समुचित रूप से समझा जा सकता है।

## ५ प्रेम का स्वरूप

अध्याय रीतियुद्ध कवियों की भाँति घनानन्द ने अपने काव्य में प्रेम का केवल चित्रण ही नहीं किया है, बरन अपने जीवन में भी य प्रेम भाग के 'धीरे पथिक' रहे हैं। जीवन-परिचय के सन्दर्भ में हमने इस तथ्य पर विचार कर लिया है कि सुजान के प्रति इनका प्रेम विषम (एकतरफा) सिद्ध हुआ। अपने काव्य में भी इन्होंने अधिकांशतः विषम प्रेम की पीड़ा को ही अंकित किया है। घनानन्द का जा भी ज्ञात जीवन वक्त हमारे सामने है उस ध्यान में रखकर यदि उनका काव्य पढ़ा जाए तो ऐसा लगता है कि इन्होंने सुजान के साथ अपने सम्बन्ध का ही बार बार दुहराया है। इनके सयाग चित्रण का भी दखन पर यही लगता है कि इस अनुभूति का भी कवि ने अपने वियाग काल में ही काव्यबद्ध किया है। इसलिए उस पर भी विषम प्रेम-जय वदना की गहरी छाया मेंडरानी हुई दिखाई देती है।

भारतीय काव्य परम्परा के साथ ही सामाजिक परम्परा की दृष्टि में भी विषम या एकतरफा प्रेम का स्वीकृति नहीं मिली है। हमारी काव्यशास्त्रीय परम्परा में परकीया प्रेम का अत्यधिक विस्तार मिलन के बावजूद एकतरफा प्रेम को असामाजिक मानकर निषिद्ध ठहराया गया है। प्रिय की निमग्नता के बाद भी उससे एकनिष्ठ भाव से प्रेम किए जाना भारतीय प्रेम पद्धति के नितात विरुद्ध है। फारसी काव्य में सूफी प्रभाववश इस प्रकार के प्रेम को आदर्श के रूप में स्वीकार किया गया है। घनानन्द के साथ ही अधिकांश रीतिमुक्त कवियों पर भी इस प्रेम पद्धति का स्पष्ट प्रभाव दिखायी देता है। बाधा में फारसी शब्दावली का प्रचुर प्रयोग फारसी काव्य के ढर्रे पर मिलता है। यह उनके फारसी साहित्य में परिचय का सूचक है। घनानन्द का फारसी भाषा से परिचय इनकी वियाग बलि, इश्कलता आदि रचनाओं में स्पष्ट हो जाता है। प्रेम के विषम रूप और उसकी पीड़ापरकता की दृष्टि से भी घनानन्द पर फारसी साहित्य का प्रचुर प्रभाव है। इनके भडोवाकार ने तो इन्हें फारसी का भाव और मजमून—तोना की चोरी करने वाला कहा है। लेकिन यह प्रभाव केवल प्रेरणा तक ही सीमित है। जिस प्रकार इन्होंने फारसी के एकतरफा प्रेम को सुजान के माध्यम से अपने जीवन में उतारा है ठीक उसी प्रकार फारसी की लक्षणात्मकता का अपनी भाषा की उपेक्षित सामग्री लोकांकित मुहावरे, रूढ़ लक्षणाओं आदि में ढाला है। यही स्थिति ठाकुर की भी है। लोकोक्तियाँ और मुहावरा की जो छटा ठाकुर में मिलती है उस पर कहीं से भी फारसी की छाप नहीं देखी जा सकती। विषम प्रेम के सम्बन्ध में उनका एक



उदाहरण है

वा निरमोहिनि रूप की रासि जाऊ उर हृत न ठानति हूँ है ।  
बारहुँ बार विलोनि धरी धरी मूरत तो पहिचानति हूँ है ।  
ठाकुर या मन की परतीति है जो प सनेह न मानति हूँ है ।  
आवत हूँ नित भर लिए इतना त बिसेष न जानति हूँ है ॥

यहाँ प्रिया का निर्मोहो बताया गया है। लेकिन उसका प्रिया बलाप से किसी प्रकार की निष्ठुरता नहीं दिखाई गई है। प्रेमी मात्र इसलिए उसके निकट से बार बार गुजरता है कि नायिका उसकी शबल मूरत को पहचान ल। प्रेमी केवल इस विश्वास से सन्तुष्ट है यदि नायिका प्रेम न भी करती होमी तब भी वह इतना अवश्य ममझती होगी कि मेरे लिए ही वह निरप आता है। यह एकतरफा प्रेम की एक स्थिति है, जिसमें प्रेमी का पता लग जाना पर्याप्त है कि प्रिय उसके प्रेम को जानता है। लेकिन फारसी साहित्य की प्रेम पद्धति की चरमदशा तो वह है जहाँ प्रिय की उपेक्षा का बावजूद प्रेमी एकनिष्ठ भाव से प्रेम किए जाता है— केवल इस आशा पर कि शायद कभी उसकी सहानुभूति मिल जाए। यदि उस यह भी विश्वास हो जाए कि प्रेम साधना में उसकी मृत्यु के बाद प्रिय के मुख से कृपाजनित सहानुभूति के दो शब्द निकल जाएंगे या उसकी आँखा में दो बूंद आँसू आ जाएँगी तो प्रेमी प्रसन्नतापूर्वक प्राणोत्सव के लिए भी तैयार हो सकता है। लेकिन ठाकुर के यहाँ ऐसी स्थिति नहीं है। बरमे तो बाधा भी यह स्वीकार करत है

‘हमको यह चाहे कि चाहे नहीं, हमें नह को नातो निबाहनी है।’

लेकिन वे इस स्थिति तक भी पहुँच जाते हैं कि

‘विप खाइ मरे कि गिरै गिरते दगादार त यारी कभी न कर।’

समूची रीतिमुक्त काव्यधारा में घनानन्द ही एक ऐसा कवि है जिन्होंने एक निष्ठ भाव से दगादार से यारी की है। प्रिय की लाख उपेक्षा और निष्ठुरता के बावजूद प्रेम के प्रति उनमें कहीं विचलन नहीं दिखाई देता। प्रिय की निष्ठुरता को जानते हुए भी उसके प्रति एकनिष्ठ भाव से उन्मुख रहना, प्रेम को साधन की अपेक्षा साध्य मान लेना है। प्रिय के हृदय में अपने प्रति प्रेम को असंभव मानते हुए घनानन्द की विरहिणी कहती है

‘चंद चकोर की चाह कर, घनानन्द स्वाति पपीहा को धाव।

ज्यों वसरनि के ऐन बसै रवि मीन पँ दोन हूँ सागर आव।

मोसो तुम्हें सुनो जान कृपानिधि नेह निबाहिबो यो छवि पाव।

ज्यों अपनी रुचि राचि कुवेर, सुरकहि ल निज अक बसाव ॥’

—घनानन्द ग्रन्थावली पृ० ६५/२०२

अनुपस्थित प्रिय का सम्बोधित कर विरहिणी कह रही है कि 'जिस प्रकार चन्द्रमा चकोर से प्रेम करने लगे, स्वाति-जल प्रेमातुर हो कर पपीहे के पास आए, मूय नसरणु (धूलि व चमकदार सबसे छोटा कण) के घर में निवास करने लग, ममुद्र अनाथ हाकर मछली के पास दौड़ा जाए, घनक अधिष्ठाता कुवेर अपनी इच्छा से अनुरागपूर्वक किसी अति निधन को अपनी गाद में पिठा ले—जिस प्रकार ये सभी बातें असम्भव हैं, ठीक उसी प्रकार आपका मेरे साथ प्रेम निर्वाह भी असम्भव है। इस एकतरफापन के बावजूद एकनिष्ठ भाव से प्रिय के प्रति समर्पण घनानन्द के प्रेम की बहुत बड़ी विशेषता है।

घनआनन्द प्यारें सुआन मुनौ, जिहि भातिन हों दुख सूल सहौ ।  
नहि जावनि औधि न रावरी आस, इत पर एक सी बाट वहा ।  
यह देखि अकारन मरी दसा, काउ बूझै तौ उत्तर कान बहौ ।  
जिय नेकु विचारि नै देहु बताय, हहा पिय दूरि ते पाय गहौ ॥

—घनआनन्द ग्रथावली, पृ ८८/२७३

प्रिय न अपन आने की न कोई निश्चित अवधि दी है और न ही उससे इस प्रकार की आशा की जा सकती है। फिर भी विरहिणी एकनिष्ठ भाव से उसके आगमन की प्रतीक्षा कर रही है। एकतरफा प्रेम में इस प्रकार की एकनिष्ठता फारसी काव्य की विशेषता है। फारसी प्रेम पद्धति की यह एकनिष्ठता और सूफियों के 'प्रेम की पीर' को घनानन्द ने अत्यन्त सहज रूप से अपनाया है। लेकिन इसमें यह नहीं समझना चाहिए कि इस प्रकार की एकनिष्ठता और 'प्रेम पीर' कवि द्वारा कही में उधार ली गई है। अपनी वस्तुगत परिस्थितियों के फल स्वरूप ये घनानन्द की विशेषताएँ उसकी जीवनधारा और भावधारा के साथ सश्लिष्ट होकर कविता में आई हैं। इस वदना का मूलस्रोत कवि जीवन का एकतरफा किन्तु एकनिष्ठ प्रेम रहा है। विरहिणी का केवल प्रिय से यह पूछना कि 'मेरी अकारण विरहावस्था का देखकर काई पूछगा तो मैं उत्तर क्या दूँगी—तुम स्वयं सोचकर इस बता दो। नायिका की यह मनोदशा स्थिति का अत्यधिक हृदय द्रावक बना देती है। यहाँ जाकर अविवर्तित एकनिष्ठता फारसी पद्धति के एकतरफा प्रेम को भारतीय जाचार निष्ठा और प्रेमादश से समन्वित कर देती है। घनानन्द के प्रेम के स्वरूप को यदि इस मन्त्र में देखा जाए तो उसमें स्वच्छन्दता परम माहसिकता धार रूपसक्ति गहरी तमयना भावनामूलकता, निष्कामता आदि प्रेम की अग्रेय विभूतियाँ विषम प्रेम का सिंचित कर उसे एक अभिनव जाचार से जोड़ती हैं। अतः एकतरफापन या विषमता का केन्द्र में रखकर उक्त विशेषताओं के विवचन द्वारा हम घनानन्द के प्रेम के स्वरूप का आसानी से समझ सकते हैं।

धनानन्द के प्रेम के स्वच्छन्द स्वरूप का यदि गहराई से देखा जाए तो हम स्पष्ट रूप से दिखाई देगा कि उसका वास्तविक अभिप्राय प्रेम की स्वच्छन्द त्रीडा या सामाजिक विधि निषेधा की अस्वीकृति मात्र नहीं है। यह स्वच्छन्दता विषम प्रेम की एकनिष्ठता से अनुशासित है, जिसके मूल में परम साहसिकता के दर्शन होते हैं।

‘अंतरही किधा अत रहौ, दग फारि फिरौ कि अभागिनि भोरा।  
आगि जरा अकि पानि परौ, अब कैंसी करो हिय का विधि धीरौ।’

पाऊँ कहा हरि हाय तुम्ह, धरनी मे घसौ कि अकासहि चीरौ ॥’

—धनजानन्द ग्रन्थावली, पृष्ठ १२७/४१६

यहाँ विरहिणी का उद्दाम जावेग प्रकट हुआ है। वह अनुपस्थित प्रिय को सम्बोधित करके कह रही है कि ‘तुम मेरे हृदय में हो या अ यत्र कहीं—इसका मैं निणय नहीं कर पा रही हूँ। अतः तुम्हें आँखें फाड़कर बाहर खोजू या अपने भाग्य की रोज़। तुम्हें प्राप्त करने के लिए आग में जलू या पानी में डूबूँ? अब क्या कहें जीर किस प्रकार अपने हृदय को घीरज बँधाऊँ? ऐ प्रिय! तुम्हारी प्राप्ति के लिए पृथ्वी में घसू या आकाश का चीरें?’ इस प्रकार की अधीर साहसिकता के पीछे एक विशेष प्रकार की दृढ़ता है जो कभी कभी हठ या चुनौती की सीमा तक पहुँच जाती है।

तुम दीनी पीठि दीठ कीनी समुख यान,  
तुम पडे पर, राखि रह्यो यह प्रान का।  
तुम घसो यारे यह नकह न हाता होय  
तुम दुग्रनाइ, यह कर मुख-गन बी।  
मुनी धनआनन्द सुजान ही जमोही तुम  
याबी माहमोह मो बिना न जान आन का।  
और सब सहा कछु कहीं न कहा है वस,  
तुम्हें वदा तो प जो चरजि राखी ध्यान को ॥’

—धनजानन्द ग्रन्थावली, पृष्ठ १००/३१०

यहाँ अनुपस्थित प्रिय को सम्बोधित करते हुए विरहिणी कह रही है कि ‘बिना किसी उपासम्भ के मैं सब कुछ सह रही हूँ और इसके लिए विनम्र भी हूँ। लेकिन तुम्हें तब मानू, जब तुम मेरे ध्यान का भी राख दा। जिस समय से तुम विमुख हुए हो उसी समय से इसन (ध्यान में) तुम्हारी आर दृष्टि की है जयात तुम्हारे सम्मुख हुआ है। तुम मेरे जिन प्राणा में पीछ पड़े हो, यह (ध्यान) उमकी

निरन्तर रक्षा कर रहा है। अथवा तुम्हारे ध्यान में ही मैं जीवित हूँ। तुम मुझमें अलग रहते हो, लेकिन यह (तुम्हारा ध्यान) मुझसे एक पलके लिए भी अलग नहीं होता। तुम मुझे दुख दाने लगे हो। लेकिन यह मुझे निरन्तर सुख देता रहता है। तुम मेरे प्रति निष्ठुर हो, लेकिन यह मोह से ग्रस्त होकर मेरे अतिरिक्त और किसी को जानता ही नहीं।' हठ की सीमा तक पहुँची हुई इस साहसिकता का आधार एकनिष्ठता है। इसमें यदि कभी उलाहने की बात आती भी है तो वह आक्रोश विहीन एक असहाय विवशता के ही रूप में

तरे देखिबे कौ सबही ल्यो जनदेखी करी,  
तऊँ जो न देखैं तो दिखाऊँ काहि गति रे।  
सुनि निरमोही एक तोही मा लगाव मोहो,  
सोही कहि कसैं ऐसी निठुराई अति रे।  
बिपसी कथानि मानि सुधा पान करौ जान।  
जीवन निधान है बिसासी भारि मति रे।  
जाहि जो भजै सो ताहि तज घन आनन्द क्यौं,  
हति कै हितूनि कहौ काहू पाई पति रे॥'

—घनआनन्द ग्रन्थाली, पृष्ठ ७८/२४१

प्रेमी और प्रिय के मध्य यह अप्रत्यक्ष विरोध भाव केवल प्रिय पक्ष से है। प्रेमी की सर्वात्मना समर्पण भावना को यह विरोध पुष्ट करता है और कष्ट-सहन में लेकर आत्मपीडन तक के लिए प्रेरित करता है। अपन इस रूप में घनानन्द के महा प्रेम श्रीराम विलास न रह कर एक कठोर साधना बन गया है

'शरल गुमान की गगवनि दसा का पान,  
करि करि, लौम राति प्राण पट छोडिवा।  
हत हेत घूरि चूरि चूरि सौम पाव राखि,  
बिप समुदेग-बान आगें उर आडिवा।  
जान प्यागे जो न मन आन तो आनन्दघन,  
भूलि तू न सुमिरि परेख चख छोडिवा।  
ति हैं यो सिराति छाती तोहि व लगति ताती,  
तेर बाट आयो है जंगारनि पै छोडिवा।'

—घनआनन्द कवित्त, ५६

बिप के गव का चूर कर दान वाली भीषण विरह-दशा का स्वीकार (पान) कर, रात दिन प्राणा का, शरीर के अन्दर घाटते हुए प्रेम के रणक्षेत्र की धूलि में अपनी साँस का चूर चूर करत हुए, निरहजन्म व्याकुलता के विषाक्त वातावरण की

धाव का अपने सीन पर साहमपूर्वक झेलने वाले प्राणा का विरहिणी ध्रुव वधाती है। वह कहती है कि यदि इतना सब करन पर भी प्रिय अनुकूल नहीं होता तो तुम (प्राण) उमक प्रेमपूर्ण कटाक्ष से घायल होने की व्यथा पर भूलकर भी पश्चात्ताप न करो। क्योंकि जिसम तुम्हें पीड़ा होती है, उसी (निष्ठुरता) में उनका हृदय शीतल होता है। अतः तुम इस बात को तय मान लो कि अगारा पर सेटना, अर्थात् कष्ट सहन करना ही तुम्हारे भाग्य (हिस्से) में आया है।' इस प्रकार हम देखते हैं कि घनानन्द के स्वच्छन्द प्रेम में निहित साहसिकता आत्मनिग्रह से अनुशासित है। बाह्य विधि निषेधों के उल्लंघन के बावजूद इसमें एक सदाचारमूलक नैतिक आत्मानुशासन मिलता है। अतः स्वच्छन्ता और साहसिकता घनानन्द के यहाँ फारसी साहित्य से भिन्न भारतीय आचार और शील से समन्वित होकर आयी है। प्रिय के प्रति अशेष भाव से आत्म समर्पण, विदेशी प्रभाव का परिष्कार करते हुए उस देश की जादश परम्परा से जोड़ता है।

घनानन्द के प्रेम में इस प्रकार की एकनिष्ठता और अदम्य साहसिकता का मूल आधार है घोर आसक्ति। इनका प्रेम साहचर्य जय न होकर प्रथम दर्शन जय है। अतः यहाँ आसक्ति मुख्यतः रूपासक्ति है, जिसका कारण प्रिय का अदभुत सौन्दर्य है। इसे कुछ उल्हाहरणों द्वारा आमानी से समझा जा सकता है

१ 'जब ते निहारे घनआनन्द मुजान प्यारे,  
तब ते अनाखी आगि लागि रहौ चाह की।'

—घनआनन्द कवित्त, १८

२ जब त निहार इन आखिन मुजान प्यारे  
तब ते गही है उर जान देखिब की आन।

—घनआनन्द कवित्त, ४७४

३ जब त मुजान प्यारे पुतरीनि तारे,  
आखिन बम ही सब सूना जग जाहिय।

—घनआनन्द कवित्त, ४७३

४ 'वह रूप की रामि लयी जब तें  
सखि आखिन के हृत्तार भइ।

—घनआनन्द कवित्त, २४८

इन सभी उल्हाहरणों से स्पष्ट है कि घनानन्द के यहाँ प्रेम का आधार प्रिय का अपार सौन्दर्य है जिसमें दर्शनाभिलाषा ही सबसे प्रमुख है। चार रूपासक्ति और दर्शन की अदम्य अभिलाषा वियाग का माध्यम ही इनके सखाय चिन्तनों में भी समान रूप में मिलती है। इस आसक्ति में न बड़ी ग्राहस्थ जीवन का अपभ्रान्त है और न ही काम-वासना या शारीरिक सम्पर्क की आकांक्षा। इसमें मिलती है एक अशेष

मार नें माय लीं बानन ओर निहारति बाजरी नकु न हारति ।  
 माँच नें भाग लीं तारन ताबिबो तारनि सो इकतार न टारनि ।  
 जा कहूँ भावना दीठि परं घनआनन्द औसुनि सोसर दारनि ।  
 माहन माहन जाहन की लगिये रहै सोखिन के उर आरनि ॥'

—घनपानन्द ग्रन्थावली, पृष्ठ २११ =५

यह शिष्टमात्र (दंडन की इच्छा) बिहारी आदि अन्य समकालिक कवियों में पपाप्य मिलन है। इसमें वही भी लुकाछिपी या मिलन के मोन सहेन नहीं मिलेंगे। माय ही इसमें मध्या नायिका की काम और सज्जा के मध्य की स्थिति भी नहीं मिलती। यहाँ प्रिय के अंदर तक उतर जान या उसे अपने अंदर उतारान की मय कुछ दख-ममन मन की आतुर आकांक्षा है। इसलिए वियोग की भाति ही मयाग में भी प्रिय का भर और दख पान की सातसा बनी ही रहती है। मामा-यन मयाग के समय आसक्ति कुछ बाह्याचरण की ओर उन्मुख होती है। उसकी वास्तविक तीव्रता वियाग में ही देखन का मिलती है। लेकिन घनानन्द के यहाँ वह मयाग और वियाग—दोनों में समान रूप में बनी रहती है। आसक्ति की इस ममनृ-प्रता के कारण इनके मयाग और वियाग—दोनों ही स्थितियाँ के चित्रणा में एक गहरा सम्यक्ता मिलती है। इस तथ्य का स्पष्ट रूप से समयन के लिए मयाग का एक उदाहरण लिया जा सकता है

‘मुनि रो सजनी रजनी की कथा इन मन चकारन ज्या बितई ।  
 मुख चंद मुजान मजोवन का लखि पाएँ भई कछु रीति नई ।

अभिलाषनि आतुरताई घटा तबही धनआनन्द जानि छई ।  
सु विहातिन जानिपरी भ्रमसी कब हूँ विसवाग्नि बीति गई ॥'

—धनआनन्द ग्रंथावली, पृष्ठ ८५/२६४

यहाँ नायिका द्वारा सखी के सम्मुख अपने सयोग के समय के अनुभवा का वर्णन है। इस काल के देव मतिराम, पद्याकर आदि रीतिबद्ध कवियों के लिए इस तरह के प्रसंग अत्यन्त आकर्षक रहे हैं। उनके यहाँ नायिकाएँ अपने सयोगकालीन सुखद अनुभवों को अत्यन्त उत्साह के साथ अपनी सखिया के सामन विस्तार से प्रस्तुत करती हैं। रूपगर्विता और गुणगर्विता नायिकाएँ तो इस प्रकार के सुखद अनुभवा का अतिरजित वर्णन करने में अघाती ही नहीं। लेकिन धनानन्द के यहाँ इस प्रकार के अनुभवों के वर्णन में भी कोई उत्साह या विशेष रचि नहीं लक्षित होती। प्रस्तुत सबैय में नायिका प्रिय मिलन से प्राप्त अनुभव को अत्यन्त असतोष के साथ सखी के सम्मुख प्रस्तुत करते हुए कहती है कि मिलन काल में प्रिय के मुख को देखते ही कुछ विलक्षण सा घटित हुआ। प्रिय के सम्मुख उपस्थित होत ही दशनाभिलाषा के आधिक्य ने मुझे कुछ इस प्रकार घेर लिया कि विश्वास घातिनी रात विस प्रकार भ्रम की भाँति बीत गई—मुझे पता ही नहीं लगन पाया। सयोग काल की यह तल्लीनता जिसमें मिलन सुख का कही पता नहीं लगता वियोग काल में कुछ जोर ही रूप धारण कर लेती है

अभिलाषनि लाखनि भाति भरी बरनीन रूमाच हूँ कापति हैं ।  
धनआनन्द जान सुधाधर-मूरति चाहनि अक मैं चापति हैं ।  
टग लाय रही पल पावडे नै सु चकार की चोपहि पापति हैं ।  
जब तैं तुम आयनि-औधि बनी तब तैं जैयियाँ मग मापति हैं ॥

—धनआनन्द ग्रंथावली, पृष्ठ ११०/३४८

जब से प्रिय ने आन की अवधि निश्चित कर दी है तब से विरहिणी की आँखें निरन्तर उसका भाग नाप रही हैं। इस प्रक्रिया में लाख-लाख अभिलाषाओं से युक्त होकर बरौनियों का काँपना, प्रिय की कल्पित मूर्ति का आँखा द्वारा प्रेम पूर्वक जालिगन करना उसके भाग में पलक-पावडे बिछा कर टकटकी लगाए हुए चकार की प्रतीक्षा को भी मात कर देना आदि क्रियाएँ विरहिणी की गहन तमयना का सकेतित करती हैं। झूठी निलासा की प्रतीक्षा में लीन विरहिणी की सम्पूर्ण व्याकुलता इस मय में मुखरित हुई है। इस प्रकार की तमय प्रतीक्षा हम मीरा के अतिरिक्त और कहीं नहीं मिलेगी।

धनानन्द के प्रेम के स्वरूप निधारण में घोर आसक्ति और तमयता के साथ ही भावना मूलकता का भी महत्वपूर्ण योग है। वस्तुतः यह एसी विशेषता है, जो

इनके अन्तरफा प्रेम को एक गुरु गभीर शील प्रदान करती है। प्रिय की निष्ठुरता का जानकर भी उसके प्रति एकनिष्ठ भाव से उभूख रहना, प्रेम के लिए प्रेम करना है—प्रेम का साधन के स्थान पर साध्य मान लेना है। स्वयं पीडा महकर भी प्रिय का कभी भला पुरान कहना, उसकी निरन्तर मगल-कामना करना, भावना का भावना के स्तर पर जीना है। घनानन्द का प्रेम बहुत-कुछ ऐसा ही है। इस कुछ उदाहरणा द्वारा जानानी से समझा जा सकता है

‘जासा प्रीति ताहि निठुराई सा निपट नह  
कैमें करि जिय की जरनि सो जताइयै ।’

रैन निन चन को न लेम कहूँ पैय भाग  
जापन ही ऐसे, दोष काहि धी लगाइयै ॥’

—घनानन्द ग्रंथावली पृष्ठ ४८६/२

प्रिय की निष्ठुरता और अपन एकतरफा प्रेम से उत्पन्न विलक्षण पीडा मयाकुल विरहिणी प्रिय को दोषी न मानकर स्वयं अपने भाग्य को ही उत्तरदायी ठहराती है। अनुभयनिष्ठ प्रेम की जलन का इजहार करना मनोवैज्ञानिक दृष्टि से भी अस्वाभाविक है। इसलिए विरहिणी अन्तर अन्दर ही घुटती रहती है। वह अपनी विरह वेदना को सहज रूप से सिर माये लेकर प्रिय की मगल कामना करती है

इन घाट परी सुधि, राखरे भूलनि कसैं उराहनी दीजिय जू ।  
अब तो मव सीम चढाय लई जु कछू मन माई सु कीजिय जू ।  
घनानन्द जीवन प्राप्त सुजान । तिहारिय वातनि जीजियै जू ।  
नित नीचे रहौ तुम्हैं चाड कहा प अमीम नमारियो लीजिय जू ॥

घनानन्द ग्रंथावली, पृष्ठ ८३/२५७

विरहिणी का यह कथन कि भाग्य के बँटवार में मर हिस्से तुम्हारा स्मरण और तुम्हारे हिस्से में मुझे भूलना आया है। अब तुम्हें उलाहना भी कैसे दे सकती हूँ। मुझे जा कुछ मिला है उस सह्य स्वीकार कर लिया है। अब तुम्हें जा अच्छा लग करा। लेकिन घनानन्द जानता कि मैं तुम्हारी चर्चा के कारण ही जीवित हूँ। मर प्रति तुम्हारी वाद उचकटा नहीं है, फिर भी तुम कुशलपूर्वक रहा यही मगल आशीर्वाद है। यह प्रेम आदर्श को उस भूमि पर प्रतिष्ठित है जहाँ पहुँचकर प्रेमी अपने प्रेम का कोई प्रतिदान नहीं चाहता। वस्तुतः इस स्तर पर पहुँचा हुआ प्रेम अहैतुक या निष्काम वा जाता है। निष्कामता की इस स्थिति में प्रिय का अनिष्ट की आशंका मात्र में प्रेमी व्याकुल हो जाता है। इस प्रकार की निष्कामता प्रेम का



भक्ति तो मया-भता म म्यापित कर देती है। जिन प्रकार भक्ति की चरमावस्था म भक्त का भगवान् के साथ एवात्म्य हो जाता है ठीक उसी प्रकार प्रेम की चरमावस्था म प्रेमा ता प्रिय के साथ एवात्म्य हो जाता है। इस सम्बन्ध म धनानन्द न प्रेम का भक्ति और ज्ञान-योग से भी अधिक महत्व देते हुए लिखा है

बदहि चकार करै, साऊ समि दह धरै,  
मनसा हूँ रहै एक शिव का रहै ॥  
नानहूँ तैं आग जाकी पानी परम ऊँची,  
रस उपजाव तामैं भागी भाग जात ॥  
जान धनआनन्द अनाया यह प्रेम पथ  
भूलैं त चलत रहैं गुधि के चरित ह्व।  
बुरी जिन मानो जो न जानौ बहूँ सीध लहु,  
रसना के छाल पर प्यार नह नार्है छव ॥'

—धनआनन्द ग्रन्थावली, पृष्ठ ६५/२६९

यहाँ भक्ति न प्रेम योग को ज्ञान-योग से भी उच्च भाव भूमि पर प्रतिष्ठित किया है। क्योंकि यह अपनी चरम स्थिति म चन्द्रमा का चरोंर और चकोर को चन्द्रमा की स्थिति म ला देता है। तात्पर्य यह कि जिस प्रकार ज्ञान की चरम दशा म पाता और पेय म अद्वैत स्थापित हो जाता है, ठीक उसी प्रकार प्रेम की चरम दशा म प्रेमी और प्रिय का जड़त हो जाता है। लेकिन धनानन्द न बदहि चकार कर के माध्यम म सूफी प्रेम की उस दशा का संकेत किया है, जिसम परमात्मा स्वयं जीव म मिलनातुर हो जाता है। प्रेम की इस अद्वैतता से उत्पन्न आनन्द (रस) म भागिया की भोग लिप्ता पूरी तरह तिरोहित हो जाती है। धनानन्द का प्रेम निष्कामता की इस स्थिति तक पहुँच कर वासना विहीन प्रेम का रूप धारण कर लेता है। प्रेम के इस अनोख पथ पर आत्म विस्मृत होकर ही चला जा सकता है सतक हावर नहीं। अतः विषम हावर भी इनके प्रेम म अतंत एक समता की स्थिति मिलती है जो प्रेमी को बहुत बड़ा धना देती है। वस्तुतः यह सूफी प्रेमादश है जिसम फारसी प्रेम की एकनिष्ठता और एकात्मिकता, सूफिया की पीड़ा भारतीयता का आदर्श और भक्ति भावना का सुंदर पुट मिलता है। प्रेम के इस मिश्रित स्वरूप के सम्बन्ध म धनानन्द न लिखा है

प्रेम का महोद्योग अपार हेरि के विचार,  
बापुरा हरि बार ही तैं फिर आयो है।  
ताही एकरम ह्व विवस अवगाह दोऊ,  
नेही हरि राधा जिहै देखें सरसाया है।

ताकी बोज तरल तरंग सग छूटयो बन,  
 पूरि सोवलोकनि उमडि उपनायो है।  
 साई धनआनन्द सुजान लागि हत होत  
 ऐसैं मयि मन प सरूप ठहरायो है॥'

—धनआनन्द ग्राथावली, पृष्ठ ३८/११६

इस कवित्त में माध्यम से लौकिक और ईश्वरीय प्रेम के पारस्परिक सम्बन्ध के विषय में कवि की भावना स्पष्ट हुई है। अपने जीवन में बहुत मनन मथन के बाद वह इस निष्कर्ष पर पहुँचा है कि प्रेम एक महासागर है, विचार द्वारा जिसका पार नहीं पाया जा सकता। प्रेमी युगल राधा और कृष्ण उस महासागर का विविध भाव में, एकरस होकर जवगाहन करते हैं, जिसके कारण वह उमगित होता है। उनकी शीघ्राजनित उमंग से उठने वाली लहरों से छूटा हुआ एक तरल कण इस सम्पूर्ण सागर में उफन कर फैल गया है। वही उच्छिष्ट कण धनानन्द और सुजान के लौकिक प्रेम का आधार बना है। इससे स्पष्ट है कि कवि ने लौकिक प्रेम को अलौकिक प्रेम का ही एक गोचर रूप माना है। इस बात के तहत ही उसका लौकिक प्रेम बाद में ईश्वरीय प्रेम में परिवर्तित हो गया है। यस्तुतः मध्य-कालीन चेतना की यह एक अनिवार्यता थी, जिसे हम सूर, तुलसी, ग़ददास, मीरा, रसखानि आदि में किसी न किसी रूप में अवश्य पाते हैं। धनानन्द का लौकिक प्रेम भी प्रेम के विविध सोपानों से होता हुआ अन्ततः अलौकिक प्रेम अर्थात् भक्ति में पर्यवसित हो गया है।

## ६ सौन्दर्य-बोध

घनानन्द के सहृदय पाठक और प्रशस्तिवार यजनाथ न इन्हें 'सुन्दरतानि के भेद का जानन वाला कहा है। इसका तात्पर्य है, सौन्दर्य के भेदापभवा को जानन वाला और उसमें रहस्य का पारखी। चार रूपासक्ति के मन्त्रम हमने पहले इस तथ्य को देख लिया है कि इनका प्रेम का मूलाधार अश्रुन रूप या सौन्दर्य ही है। इसके फलस्वरूप घनानन्द ने सौन्दर्य का अत्यन्त मनोयोगपूर्ण ज्ञान किया है। इस दृष्टि से रीतिवद्ध ही नहीं, बरन अत्यन्त रीति मुक्त कवियाँ से घनानन्द में पर्याप्त अंतर दिखाई देता है। बोधा का बिगड़ नियन्त्रण ही अवकाश नहीं मिला और जालम सौन्दर्य वर्णन में बहुत कुछ रीति के ढर्रे पर ही चले है। ठाकुर के पास सौन्दर्य का सूक्ष्म निरीक्षण की दृष्टि का पर्याप्त अभाव दिखाई देता है। जहाँ तक रीतिवद्ध कवियों का प्रश्न है उहों में अनक प्रकार के रुढ़ अप्रस्तुता का माध्यम से उसे प्रायः जाबजबाब कर दिया है। उनकी दृष्टि सौन्दर्य की मात्रा दिखाने पर ही अधिक रही है, उसका प्रभाव की व्यञ्जना ही और उनका ध्यान कम गया है। इसका साथ ही नयशिख के परम्परावद्ध और सटीक चित्रण के कारण भी उसमें प्रभावोत्पादन की क्षमता का सबका अभाव मिलता है। किन्तु घनानन्द की दृष्टि सौन्दर्य की बाहरी नाप जाय पर न जाकर, उसके प्रभाव की व्यञ्जना पर अधिक रही है। अतः इनके सौन्दर्य चित्रण में जो सूक्ष्मता और प्रभाव क्षमता मिलती है वह इस काल के अन्य कवियों में प्रायः दुर्लभ है।

घनानन्द का सौन्दर्यावलोकन में एक विशेष प्रकार की तल्लीनता या गहरी लिप्तता मिलती है। यद्यपि यद्यपि वस्तुनिष्ठ दृष्टि से उसका वर्णन मात्र नहीं करते। स्वानुभूति की प्रबलता के कारण इनका द्रष्टा चित्त जागृता की रूप माधुरी के साथ इस प्रकार घुल मिल गया है कि दोनों को एक दूसरे से अलग कर पाना प्रायः असम्भव हो गया है। घनानन्द के सौन्दर्य चित्रण की यह विशेषता है कि अपने समसामयिकों से नितांत भिन्न कर देती है। स्वानुभूति की ठोस भूमि पर आधारित होने के कारण इनकी सौन्दर्य-कल्पनाएँ बड़ी मात्रा में रहकर सौन्दर्य की पुनरचना करती हैं। इस तथ्य को एक उदाहरण द्वारा आसानी से समझा जा सकता है

अग-अग आभा सग द्रवित सवित ह्वै के,

रवि सवि सोनी सौं रगि धनेरे की।

हंसनि लसनि आछी बोलनि चितौनि चाल,

मूरति रसाल रोम रोम छवि-हरे की।

लिखि राख्यो चित्र यो प्रवाह रूपी नैननि पै,  
तही न परति गति ऊलट अनेरे की।  
रूप को चरित्र है अनदघन जान प्यारी,  
अकि धौं विचित्रताई मो चित चितेरे की ॥'

—घनआनंद ग्रंथावली, पृष्ठ ६८/२११

यहाँ प्रिय का एक स्वानुभूत और भाव प्रवण छायाकन है। प्रेमी के चित्त न प्रिय के अंग प्रत्यंग की छटा के साथ धुल मिलकर, अपनी आंतरिक सवदना से, उसके हँसन बालन आदि की आकर्षक क्रियाओं से युक्त और (सयाम काल में) अपने रोम रोम से देखी गई रसपूर्ण छवि का एक सुस्थिर चित्र अपने प्रवाह रूपी नेत्रों, अर्थात् निरंतर अथु प्रवाहित करने वाले नेत्रों में बना रखा है। यह विलक्षण वपरीत्य—एक ओर स्थिर चित्र और दूसरी ओर प्रवाह में उसका स्थित होना—चित्रकार (प्रेमी) की समझ में नहीं आ रहा है। उसे दुविधा है कि प्रिय के सौंदर्यगत चरित्र की किन्हीं विशेषताओं के कारण ऐसा हुआ है या मरे चित्रकार चित्त की विलक्षणता के कारण। वस्तुतः यहाँ चित्र और चित्रकार की एकतानता का सकेत है, जिसमें प्रिय सौंदर्य प्रेमी हृदय से रजित हाकर प्रस्तुत हुआ है। हृदय के राम रंग से उरहा गया यह नितान्त व्यक्तिनिष्ठ चित्र पूरे रीतिकाल में अनन्य दुर्लभ है। इस दृष्टि से घनानंद और रीतिबद्ध कवियों के अंतर का समझन के लिए बिहारी का एतदविषयक एक उदाहरण पर्याप्त सहायक हो सकता है।

लिखन बढि जाकी सबी गहि गहि गरब गरूर।

भय न केते जगत के चतुर चितेरे कूर॥

—बि० रत्नाकर, दा० ३४७

यहाँ एक का यह रूढ़ि पर आधारित अकुरित यौवना नायिका के क्षण क्षण बढ़न वाले सौंदर्य का चित्रण है। यहाँ भी कवि-कल्पना का चमत्कार है, लेकिन यह कल्पना स्वानुभूति के ठोस धरातल पर आधारित न होकर बुद्धि के श्रींढा विलास पर आधारित है। अतः पाठकों को श्रींढा बुद्धि को चमत्कृत करने तक ही इसकी क्षमता भी सीमित है। इसके लिए कवि न एक चमत्कारपूर्ण रूढ़ कल्पना का सहारा लिया है। अकुरित यौवना नायिका का यथार्थ चित्र (शब्दी) बनाने के लिए कई चित्रकार एकत्र हो गए हैं। लेकिन जब तक वे चित्र तैयार करत हैं, तब तक नायिका के सौंदर्य में अपूर्व वृद्धि हो जाती है। इसलिए सभी चतुर चित्रकार उसके सौंदर्यहृता के रूप में क्रूर प्रतीत होते हैं। वस्तुतः यहाँ सौंदर्य के आंतरिक प्रभाव का अवनन हाकर, उसकी मात्रागत वृद्धि का सकेतित किया गया है। घनानंद के सौंदर्यांकन में भी चमत्कार है लेकिन यह चमत्कार

भाव विधायक है, जो रूप की परिवर्तित विशेषता और भावक के साथ उभर आंतरिक सम्बन्ध का भी उद्घाटित करता है। बिहारो के चित्र तटस्थ विनयार हैं जब कि घनाद का चित्रकार स्वयं प्रमी है और अपनी समग्र कालीन स्मृतियों का चित्र अपन मानव पटल पर अविन किए हुए है। रूप या सौन्दर्य की इस आंतरिक विशेषता का समग्रन के लिए एक दूसरा उदाहरण लिया जा सकता है

‘रावर रूप की रीति अनूप, नया नया साग ज्यों ज्यों निहारिय ।  
र्यों दन अधिन बानि अनोघी मयानि कहूँ तहि आन तिहारिय ।’

—घनआनद ग्रन्थावली, पृ० १५/६१

यहाँ कवि का रूपमय सौन्दर्य की वास्तविक प्रकृति का उद्घाटन किया है, जिस समुचित रूप से समझा के लिए सस्वरत के एक सौन्दर्यमयी कवि के इस कथा का सामन रखा जा सकता है—क्षण-क्षण यन्त्रवतामुपति तत्प रूप रमणीयताया । वस्तुतः वही सौन्दर्य (रूप) रमणीय है जो दृष्टन चाल के लिए क्षण-क्षण नवीनता उत्पन्न करें। नया नया साग ज्यों ज्यों निहारिय —य माध्यम से घनाद न उसी रमणीय रूप का सवरत किया है। तबिन सौन्दर्य का यह नित्य आकर्षण निरपेक्ष नहीं है, वह भावता की सम्बन्ध भावना पर निर्भर करता है, जो प्रिय सौन्दर्य के अतिरिक्त अथवा वही सत्ताप ही नहीं प्राप्त करता। दशक और दृश्यमान रूप—दोनों के पारस्परिक सम्बन्ध पर ही रूप के स्थायी आकर्षण की यह विशेषता आधारित है। घनाद न अधिकांशत एक सक्रिय भावता के रूप में ही सौन्दर्य का अंकन किया है। फलस्वरूप उनका चित्रणाम सौन्दर्य के प्रभाव की ही अधिक व्यञ्जना मिलती है। य नए शिख-वर्णन के वारीक विवरणा या रूढ़ि पर आधारित सादृश्य योजना में न जाकर दो चार आड़ी तिरछी किन्तु अत्यन्त भावोदबोधक रेखाओं में बँधे सौन्दर्य चित्र प्रस्तुत करने में अपना सानी नहीं रखत। एक अनूठे सौन्दर्य चित्र के उदाहरण द्वारा इस तथ्य का आसानी से समझा जा सकता है

‘झलक अति सुंदर आनन गौर, छके दग राजत काननि छव ।  
हसि बोलनि मैं छवि फूलन की बरपा उर ऊपर जाति है ह्व ।  
लट लोल कपोल कलोल कर कल कठ बनी जलजावलि द्व ।  
जग अग तरंग उठ दुति की, परिहै मनो रूप अबे घर चवे ॥

—घनआनद ग्रन्थावली, पृष्ठ ५८५/२

‘अत्यन्त सुंदर गौर मुख काना तक खिंचे हुए लम्बे मस्त नय, हृदय पर सौन्दर्य के फूलों की वष्टि करने वाली हैंसी, कपोल पर झीझ करने वाली दो

चचल लटें, सु दूर ग्रीवा में सुशोभित होने वाली दो लड़ियाँ की मोती माल और जग प्रत्यग से उठने वाली शोभा की तरंगें—सब मिलाकर ऐसा प्रतीत होता है कि सौन्दर्य अभी पृथ्वी पर टपक पड़ेगा।' इसमें मुख, नेत्र, वाणी, हँसी, ग्रीवा, मुक्ता माल आदि का उल्लेख अवश्य हुआ है, लेकिन यह चित्रण रीतिकवियों के परिपाटी उद्ध नख जिख बणन से पर्याप्त भिन्न है। यहाँ मुख, नेत्र, हँसी, लट, ग्रीवा आदि के रूप रंग या आकार आदि को व्यक्त करने की ओर कवि की प्रवृत्ति नहीं है, जैसा कि प्रायः रीतिवद्ध कवि या परम्परागत उपमानों के माध्यम से किया है। यहाँ धनानन्द न सौन्दर्य में निहित सावर्ण्य और कांति के हृदय पर पड़ने वाले प्रभाव का ही ज्वन किया है। 'परिहै मनौ रूप अब घर चव'—इस अंतिम चरण की पण्डभूमि के रूप में ऊपर के तीनों चरण आए हैं। 'अति सु दूर' के द्वारा कवि न सौन्दर्य की परिपूर्णता, उसके लबालब भरे होने का संकेतित किया है। इसी सौन्दर्य में उसने छनककर टपकने की बात साधक होती है। दग के साथ 'छके' विशेषण अत्यन्त योजक है। इसमें सतोप के साथ ही फलाव की स्थिति का भी बाध होता है। 'छवि फूलन की बरपा' पद भी अत्यन्त व्यञ्जक है। हमें बोलन में—किंचित आघात से प्रफुल्लित पुष्पलता से पुष्पवर्ण का आशय संकेतित हुआ है। शरीर पर फूलों की वर्णित आल्लासजनक हाती है जिससे हृदय पर सौन्दर्य के फूलों की वर्णित के आनन्द का आसानी से अनुमान किया जा सकता है। पुष्पवर्ण प्रसन्नता की स्थिति में की जाती है। इससे नायिका की प्रसन्नता का भी आभास मिलता है। फलस्वरूप उसकी हँसी का आल्लासजनकत्व द्विगुणित होकर नायक के हृदय पर पड़ता है। तीसरी पंक्ति में चचल लटों का कपोलों पर झीझा करना भी नायिका की एक विशेष भंगिमा द्योतित करता है। द्वितीय पंक्ति के हँसि बोलन में से यह स्पष्ट है कि नायक से वह हँस हँसकर बातें कर रही है। इससे लटों का चचल होकर हिलना स्वाभाविक है। इस प्रकार कवि न यहाँ सौन्दर्य का एक अत्यन्त गतिशील चित्र प्रस्तुत किया है।

शरीर के विभिन्न अंगों के वर्णन की ओर भी धनानन्द की प्रवृत्ति दिखाई देती है। इस दृष्टि से नेत्र, भ्रू, नासिका, ग्रीवा पीठ, उदर, नाभि, पिंडली, मोरवा एंडी, पाव आदि के वर्णन विशेष उल्लेखनीय हैं। इन वर्णनों का दृष्टन में यह स्पष्ट हो जाता है कि कवि की दृष्टि इन अंगों के रूप रंग के वर्णन की अपेक्षा प्रभाव-व्यंजना की ओर अधिक है। इसलिए इनके यहाँ जग विशेष की अपेक्षा नायिका का भाव-मौल्य समग्र सौन्दर्य ही अधिक प्रत्यक्ष हुआ है

‘लाजनि लपेटी चितवनि भेद भाव भरी,

लसति ललित लाल चख तिरछानि मैं।

छवि को सदन मोरो वदन, रुचिर भाल,

रस निचुरत मोठी मृदु मुखक्यानि मैं।

दगा दमन पति हिमें मानी मात हाति,  
 पिय सा सखि प्रमदगो दतराति मैं।  
 जानदकी गिधि गगनगति छीनी बाल,  
 अगति अनगरग दुरि मुरि जात मैं॥'

—धनआनन्द कवित्त पृ० ४/१

सज्जा म लिपटी कि तु रहस्यमय भावा में परिपूज्य चंचल तिरछे मन्त्रा की  
 तितवन, छवि गए व समाग गौर मुख गुनर ससाट रग निचाटती हृद मोठी  
 कोमल मुग्धा प्रिय व साथ प्रेमपूज्य यागसाध की मुद्रा म लिपटी दन बाल  
 दाता की जागादजार आभा भावपूर्ण अग सचाचा आदि व माध्यम म नायिका  
 व धरा और उमकी भागिर त्रिया ॥ वा वरिज न अत्यंत मादृक् और गतिशील  
 चित्र प्रस्तुत किया है। यस्तु यत् नय सीत नायिका वा स्यानुभूति रजित चित्र  
 है जिस मुग्धा जादि वषणा के नय के रूप म कवि नश्य रातदरवार म  
 देखा था। गीणावादन, नायक, नर्यादि की विभिन्न भगिमाओ म उमका प्रत्यक्ष  
 परिचय था। फलस्वरूप नय की आर मुद्रावा व अत्यंत भावपूर्ण एवं जीवन्त  
 चित्र प्रस्तुत करने म धनानन्द को पर्याप्त सफलता मिली है। इसने लिए एक  
 उदाहरण प्रयाप्त होगा

'नीवी गसापुट ही की उचनि अचभे भरी,  
 मुरि व इचनि सान कपी हूँ मन तें मुदै।  
 रूप साह जावन गरर चोप चटव सा,  
 अनपि अनाधी सान गाव व मिही सुर।  
 सहज हसीही छवि पवति रंगील मुख,  
 दसनति जातिजाल मोतीमाल सी हर।  
 सरस सुजान धानान भिजाव प्रान,  
 गरबीली ग्रीवा जब अनि मान प दुर॥'

—धनआनन्द प्रयावली, पृ० ३२/६८

नय म नासापुट की उठान गति के प्रत्यावतन अर्थात् उसका पीछे लौटना,  
 एक तरफ हठन की मुद्रा म अनोखी मान का महीन सुर व गायन तो दूसरी तरफ  
 सहज मुस्काय से युक्त दत्तपक्षितया की शोभा—इन सबके बीच गर्बीली ग्रीवा का  
 मान की मुद्रा म मुबना जादि भावभीनी एवं सरस त्रियाएँ मन और प्राण को  
 आनन्द से सिंचित कर देती हैं। यहाँ नय का अत्यंत मनोरम और सजीव नश्य  
 प्रस्तुत हुआ है। धनानन्द प्रयावली के अन्तगत 'सुजानरित के १२१ १२७, १३३  
 सङ्कक छंदो म भी धनानन्द ने नयसीन नायिका का अत्यंत मनोहारी अंकन  
 किया है।

## सौन्दर्य बोध

सौन्दर्य-वर्णन में घनानन्द ने रीतिमार्गीय कवियों की आलंकारिक पद्धति का भी वही वही सहारा लिया है। वस्तुतः रूप का प्रभाव ग्रहण-अनन मन्त्री की महत्वपूर्ण भूमिका होती है। जत इसका अवन म प्रायः सादृश्य या सादृश्य विधान की आवश्यकता पड़ जाती है। पीठ बटि, वेणी उर नाके वान आदि के वर्णन में कवि न वही वही सादृश्य की चमत्कारपूर्ण याजना भी की है। जैसे पीठ का प्रियतम ब प्यार की शिधा दन ब लिए काम देव द्वारा दी गयी पट्टी (तन्नी) उस पर पड़ी हुई वेणी का शाभा-मुमर की सधि तटी या मान रूपी दुग की घाटी या फिर रसरान (शृंगार) का प्रवाह बहना (प० पृ० ३४/१०३) आदि एक प्रकार से परम्पराभक्त भाग का ही अनुगमन है। लेकिन इस प्रकार के वर्णन में भी कवि न सादृश्य द्वारा बचल बाहरी रूपाकार साम्य की अपेक्षा अगा के प्रभाव पर ही अधिक ध्यान रचा है। पग वर्णन के एक उदाहरण द्वारा इस तथ्य को अच्छी तरह समझा जा सकता है

‘रति साँचे ढरी अछवाई भरी पिडुरीन गुराइय पछि पग।  
छनि घूमि घुर न मुरै मुरवान सा लामो परो रस भूमि पग।  
घनानन्द एटनि आनि मिड तरवानि तर तें भर न दग।  
मन मरो महाउर वायनि च्व तुव पायनि सायि न हाय लग ॥

—घनानन्द ग्रथावली प० १४/३६

यहाँ पिडली मोरवा एड़ी, तरवा (पगतली), महावर पुन पाँव का रूपाकार न देकर कवि न उनकी आकषण क्षमता की ही अभिव्यक्ति की है। अपनी निजी अनुभूतियाँ के मिश्रण के कारण इन परम्परायुक्त चित्रण में भी प्रभाव कथन ही अधिक है। लेकिन इस प्रकार के वर्णन घनानन्द की निजी विशेषता को नहीं उदघाटित करत।

वस्तुतः घनानन्द का सौन्दर्य बोध इनके लाक्षणिक विशेषणों में लक्षित किया जा सकता है जो बिना किसी सादृश्य के उस सम्पूर्ण बनत है। सौन्दर्य के प्रति एक अछोर ललक और उस अपने अन्दर उत्तार लन की अशेष अभिज्ञा इनकी निजी विशेषता है। इस विशेषता के कारण घनानन्द का सौन्दर्य चित्रण अपने समसामयिक कवियों से भिन्न अपनी एक निजी पहचान बनाता है।



## ७ सयोग-भावना

घनानन्द के प्रेम के स्वरूप की विलक्षणता के सदृश हमने यह देख लिया है कि उसमें एक विशेष प्रकार का असतोप या अशांति लक्षित होती है। इनके प्रशस्तिकार ब्रजनाथ ने इस तथ्य को उदघाटित करते हुए लिखा है कि 'बिछुरे मिले प्रीतम साति न मान—' अर्थात् जो वियोग और सयोग—दोना में ही एक-सा अशांत बना रहे। उसे घनानन्द का काव्य मुख्यतः वियोग प्रधान ही है लेकिन सयोग की तीव्र अनुभूति के बिना वियोग में गभीरता नहीं आती। इस दृष्टि से विचार करें तो हम पाएँगे कि इनकी सयोग भावना भी अत्यंत प्रबल रही है। इन्होंने स्थूल शारीरिक सुख, बाहरी आनन्दोत्सास, सहेट, भान मदन, नोक झोंक, नर्मोपचार आदि के प्रसंगा को त्याग कर मिलन में प्रायः दशनाभिलाषा के आधिक्य का ही चित्रण किया है, जिसमें एक स्थायी असतोप की गहरी छाया मिलती है। सयोग और वियोग—दोनों की धार अशांति के सम्बन्ध में यह उदाहरण पर्याप्त बोधक है

‘मुख चाहनि चाह उमाहन को घनानन्द लाग्यो रहेई सर।  
मन भावन भीत सुजान सयोग बन वित कसे वियोग टर।  
नव हूँ जो दई-गति सो सपनो सा लखौ तो मनारथ भीर भर।  
मिलिहु न मिलाप मिल तनकी उर की गति क्यों करि यौरि परे॥

—घनानन्द ग्रथावली, पृ० २४/७२

यहां प्रेमी हृदय की विचित्र एवं उलझी हुई स्थिति का चित्रण है। उसे वियाग की भांति ही सयोग काल में भी मिलन-सुख का रचमान अनुभव नहीं होता। एक तरफ तो प्रिय सुजान के सयोग के बिना वियोग नहीं टलता और वियोग काल में प्रिय-दर्शन का अभाव में नव निरंतर झंडी लगाए रहते हैं तो दूसरी ओर दवगति से यदि प्रिय स्वप्न की भांति दिखाई भी दे गए तो अभिलाषाओं की ऐसी भीड़ लग जाती है कि उसे भर आँख देख पाना असंभव हो जाता है। फलस्वरूप मिलन पर भी मिलन सुख की प्राप्ति नहीं होती। इस प्रकार घनानन्द के यहाँ सयोग शक्ति मिलन मात्र है, सम्भोग की स्थायी दशा नहीं। इस सम्बन्ध में दूसरा उदाहरण है

‘सुनिरी सजनी’ रजनी की कथा इन नव चकोरन ज्यों बिनई।  
मूप चह सुजान सजीवन को लखि पाएँ भई बछु रीति नई।

अभिलाषिनि आतुरताई घटा तब ही घनआनन्द जानि छइ ।  
सुविहाति न जानि परी भ्रम सी कव हू विमवासिनि वीति गई ॥

—घनआनन्द ग्रथावली, प० ८५/२६८

रीतिबद्ध कवियों की सयोगिनी नायिकाओं के पास मिलनोपरांत सखी-सहेलिया को सुनाए जान के लिए बहुत सारे सरस वृत्तांत मिलेंगे, जिन्हें वहते हुए व थकती ही नहीं। इस उदाहरण में मिलनोपरांत नायिका का सिर्फ अतृप्ति हाथ लगी है। रात्रि मिलन की कथा में नायिका अपने नश्वरी की व्यथा ही बता पाती है। प्रिय के मुख का देखत ही अभिलाषाया की व्याकुल घटा इस प्रकार छा गई कि उसे कुछ पता ही नहीं लग पाया कि विश्वासघातिनी रात भ्रम की भांति कब बीत गई। यह तोष दशनाभिलाषा ही घनानन्द के यहाँ वियोग की भांति ही सयोग की भी प्रमुख विशेषता है। इसे समझने के लिए सयोग का एक स्पष्ट और अपेक्षाकृत अधिक मासल उदाहरण लिया जा सकता है

‘पौड़े घनआनन्द सुजान प्यारी परजक,  
घरे घन अक तऊ मन रक गति है ।  
भूषण उतारि अग अगहि सम्हारि, नाना  
रुचि के विचार सो समय सीझी भति है ।  
ठौर ठौर ल ल राखै जौर और अभिलाखै,  
बनत न भाखै तेई जान दसा अति है ।  
मोट मट छाके चूर्मे रीझि भीजि रस झूमे,  
गहै चाहि रह चूर्मे अहा कहा रति है ॥’

—घनआनन्द ग्रथावली, प० २३/७०

यहाँ शारीरिक सम्पर्क भी है, लेकिन भाति भाति की अभिलाषाया के माध्यम से मानसिक असंतोष की इतनी तीव्रता व्यक्त हुई है कि शारीरिक लगाव प्रायः दब गया है। नायक के अकम्प्य हृदय पर भी नायिका का मन रक जसा अनुभव कर रहा है। आभूषणादि उतार कर वह अपने अग प्रत्यग को मिलन के लिए तयार करती है, लेकिन भाति भाति की अभिलाषाओं के कारण उसका मन अतृप्ति से भर गया है। पूरी मस्ती, चुबन, जालिगनादि क्रियाओं के बावजूद यहाँ किसी की नाक भीट सिकोड़ने की जरूरत नहीं पड़ेगी। वस्तुतः इस प्रकार के ऐंद्रिक सभोग चित्र घनानन्द के यहाँ विरल ही हैं। इनके सयोग की प्रमुख विशेषता ‘सयोग में भी वियोग का बना रहना’ ही है। प्रेम की प्रगाढ़ता के कारण घनानन्द के यहाँ प्रायः सयोग और वियोग के मध्य का अंतराल लक्षित ही नहीं हो पाता। इस तथ्य को एक उदाहरण द्वारा समझा जा सकता है

‘डिग बैठे हूँ पठि रहै उर मैं घर क दुख को सुख दोहतु है।  
 दग-जाग तैं बैरी टर न कहूँ जगि जोहनि अतर जोहतु है।  
 घनाथानद भीत सुजान मिलैं बसि बीच तऊ मति मोहतु है।  
 यह वैसा सजामन वृजि परै जु वियोग न क्यौ हूँ विछोहतु है ॥’

—घन-जान-द ग्रन्थावली, प० ३४, १०

प्रिय के चिट्ठे बठे रहने पर भी नायिका के हृदय में दुख के लिए स्थान बनाकर वियाग सयाग सुख का दोहन करता है। यह शत्रु (वियोग) और के सामने से कभी टलता ही नहीं प्रिय को देखने के समय बीच में से झौकत रहता है। इस प्रकार प्रिय सुजान से मिलने पर भी हमारे मध्य उपस्थित होकर मन को भ्रूँछित कर देता है।’ अतः नायिका यह समझ नहीं पाती कि ‘यह कस सयाग है जिसमें वियोग एक पल के लिए भी साथ नहीं छोड़ता।’ इस प्रकार व वियाग मिश्रित सयाग साहित्य के अन्तर्गत प्रायः नहीं मिलता। मध्या नायिकाओं ने सदाभ्यन्तर में रीति-युक्त कथियाँ न सयाग में भी सज्जावश प्रिय को दख पाने का यत्न अवश्य किया है, लेकिन घनानन्द के यहाँ सयोग में भी वियाग के घन रहने की स्थिति उत्तम पर्याप्त मिलती है। इस विशिष्ट स्थिति के कई कारण हो सकते हैं। पहला तो यह कि घनानन्द की अवस्था का यह रहना अपनी प्रेयसी सुजा से वियुक्त होने का वाद लियी गई है। जब तक दोहों का जीवन व्यतीत किया था, सतत के उनके सयाग चिन्ता में वियाग की एक काती छाया मँडराती हुई दिखाई देती है। इस एक मनोवृत्ति का कारण माना जा सकता है। दूसरा कारण यह भी हो सकता है कि सातद्वार में मुजा से प्रेम करते हुए भी घनानन्द का उसकी निष्ठा के प्रति बाधना रही है। इन दोनों कारणों का साथ-एक-दूसरा कारण यह हो सकता है कि प्रेम में प्रिय की महत्ता और अपनी लघुता की भावना सयोग में आश्चर्य और आश्चर्य का सहज रूप से स्थान मिल गया हो। इन सभी तथ्यों का कुछ उदाहरणों के माध्यम से आसानी से समझा जा सकता है

‘दसे जनदेखनि प्रतीनि पेखियत प्यारे  
नोठ न परति जानि दीठ किघौ छल है।

कहा कहीं जानद के घन जानराय हो जू,  
मिले हूँ तिहारे अनमिले की कुसल है ॥’

—घनआनन्द ग्रथावली पृ० २०/६१

देखने पर भी न देखने की प्रतीति, प्रत्यक्ष म भी अप्रत्यक्ष का भ्रम और मिलन म भी अमिलभाव का पोषण प्रेमी की चित्त उष मनोदशा का सूत्रक है। इस विलक्षणता के मूल म कवि का जीवनगत विषम प्रेम ही प्रतीत हाता है

हिलग अनोछी बयो हूँ धीर न घरत मन,  
पीर-पूरे हिय मै घरक जागियै रहै।  
मिले हूँ मिले को सुख पायन पलक एकौ,  
निपट विवल अनुलानि लागिय रहै ॥’

—घनआनन्द ग्रथावली, प० ५८७/६

प्रेम का यह पथ ही अनोछा है, जिसम एक भ्रम के लिए भी मन को चन नहीं मिलता। पीडा से जापूरित हृदय म सयोग काय म भी बराबर आशका (घरक) बनी रहती है। इसलिए मिलन के समय भी एक पल के लिए भी सयोग सुख नहीं मिलता। यहा भी वियोग की आशका ही सयोग सुख स प्रेमी को बचित रखती है। इस सम्बन्ध म रीतिमुक्त कवि ठाकुर ने एक महत्वपूर्ण तथ्य का उद्घाटन किया है

‘पर वीर मिल बिछुरे की बिया मिलि क बिछुरे सोइ जानतु है।’

यहा सयोग और वियोग की व्यथा की अनिवार्यता की ओर संकेत किया गया है। इस ‘संयुक्त होकर विमुक्त हान वाला ही जान सकता है।’ वस्तुतः यहा ठाकुर न सयोग के बाद वियोग की व्यथा का ही नहीं बरन वियोग के बाद सयोग की व्यथा की ओर भी संकेत किया है। वियोग के बाद सयोग मे भी हृदय प्रेम की पीडा स परिपूर्ण होता है। घनानन्द के उक्त उदाहरण म इसी प्रकार क मिलन की ओर संकेत। वियोग के उपरान्त सयोग की मनोदशा के लिए एक उदाहरण है

‘उर गति ब्योरिये की सुंदर सुजान जू को,  
लाख लाख बिधि सा भिनन अभिलाषियै।  
वात रिस रस भीनी बसि, गसि गाम झीनी,  
बीनि बीनि आछी भाति पाति रचि राखिय।



छा कर ऐसा करती है। अब उसके रदन, हाहाकार, सुधि-बुधि खोने आदि की विधाया से किसी प्रकार के अपशकुन या अनाचरण की अभिव्यक्ति नहीं होती। सब मिलाकर यहाँ उसका अभिलाषाधिक्य और प्रिय की अनुपलब्धता की भावना ही प्रबल हुई है। वियोग के उपरांत प्रिय-दर्शन पर प्रायः इस प्रकार की मनोदशा का विशेष घनानन्द ने किया है

'जो कहूँ जान तख घनआनन्द तो तन तेहु न ओसर पावत ।  
बौत रियाग भर अँसुवा, जु सयोग मे आ गेई देखन छावत ॥'

—घनआनन्द प्रयावली, पृ० ७०/२१४

नायिका दक्कन प्रिय के दिखाई दन पर भी प्रिय को भर जाँख देख नहीं पाती। इस अवसर पर आसू (आन-दायू) बाधा बनकर प्रिय का दर्शन का मार्ग अन्तर्द्ध कर देती है। पता नहीं किस वियोग से भरे हुए ये आसू सयोग काल में प्रिय का पहले ही देख लेना चाहते हैं। वास्तविकता यह है कि आसू में अभू आ जान पर कुछ दिखाई नहीं देता। इसलिए सयोग काल में भी नायिका प्रिय को देख नहीं पाती। वस्तुतः यह दशा सयोग काल की है। मिलनोपरान्त तो स्थिति और अधिक बरणाजनक हो जाती है

सपने की मरति लो भई है मलोतेमई,  
मोत की मिलन-माद जानी न कहा गयी।

राखे आप ऊपर सुजान घनआनन्द पै,  
पह के पटत क्यों रे हिय फटि ना गयी ॥

—घनआनन्द प्रयावली, पृ० २३/६८

घनानन्द के महा प्रिय मिलन स्वप्न की भाँति होता है। मिलन के बाद प्राप्ति भी स्वप्नवत् ही होती है। जिस प्रकार स्वप्न में मिली हुई सम्पत्ति स्वप्न के बाद स्वयं गायब हो जाती है, उसी प्रकार प्रिय के मिलन के बाद उसका मिलन सुख पता नहीं कहा जाता है। इसलिए मिलन के बाद वेदना-विह्वल होकर वह कहती है कि 'पौ के पटत हो (सवेरा होने हो), यह हृदय भी फट जाता तो अच्छा था।'

इस प्रकार हम देखते हैं कि घनानन्द की मयो भावना साहित्य में वर्णित सयोग की परम्परा से पृथक् भिन्न है। इनमें यहाँ विभाग की भाँति ही मयो भी व्ययामृतक हो है। दर्शनाभिलाषा के आधिक्य, वियोग की समानांतरता, प्रिय की उपसीना, अपन जीवनगत विषम प्रेम आदि के कारण इनकी सयाग-भावना प्रायः वियाग समुक्त है। वही-वही सयाग के अवसरोचित उल्लास या परम्परागत

भाग जाग जो कहैं बिलाकैं घनआनन्द तो,  
 ता छिन की छावनि व लोचन हो साधिय ।  
 भूल सुधि सातौ दसा विप्रस गिरत यातो,  
 रोजि वावर हू तय औरै कछू भाधिय ॥'

—घनआनन्द प्रयावली, प० २२/६७

विरहिणी प्रिय मिलन के लिए अनक प्रकार की अभिनायाएँ कर रही है। यह सोच रही है कि प्रिय के आगमन पर हृदय की गुलिया को उसका सामन खोनेगी। इसके लिए उसने रोय और प्रेम से मिश्रित अनक वाता को चुन चुनकर नाराजगी के झीन परद में अच्छी प्रकार सजाकर प्रकट करने के लिए तैयार कर रखा है। विरही की स्वाभाविक इच्छा होती है कि प्रिय के मिलन पर वह अपनी व्याधा वः उसका सम्मुख रमे। लेकिन उसने मिलन पर प्रायः इस मन्द-मन्द म माची गई सारी बातें भूल जाती है। क्योंकि प्रियमिलन ॥ उत्पत्ता प्रेमोमाद में पूव स्मृतिमाँ नवाय द जाती हैं। यहाँ भी विरहिणी भाग्यवश (कभी कभार) जब प्रिय को दखती है तो उसका शरीर पाँचा जानद्विषा, मन नीर बुद्धि (सातौ दसा) की स्थिति से झूय होकर इस प्रकार बेसुध हो जाता है कि प्रिय के सम्मुख कुछ और ही बातें निकल पडती हैं। प्रेम में विह्वलता की यह स्थिति अत्यन्त स्वाभाविक है। लेकिन इस विह्वलता के कारण घनानन्द की विरहिणी प्रिय आगमन पर किए जाने वाले सामान्य आचरण का भी प्रायः भूल जाती है। काव्य शास्त्रीय परम्परा में प्रिय के आगमन पर अस्वाद के वणन को साहित्यकाव्यों ने वर्जित माना है। लेकिन घनानन्द में मिलन प्रसंगा में भी प्रायः एक विशेष प्रकार की पीडा या अस्वाद की मनोदशा का चित्रण मिलता है। इसे एक उदाहरण द्वारा अच्छी तरह समझा जा सकता है

लहौं जान पिया लखि लाघन प्रान, पै बारिबे की अभिलाष मरी ।  
 सु कहौं किहि भाँति अनोखियँ पीर, अधीर हू नननि नीर भरी ।  
 घनआनन्द कीजै विचार कहा, महारक लौं सोच सबाध ररी ।  
 बित चोपन चाह के चौचद म हहराय हिराय कै हागि परौं ॥'

—घनआनन्द प्रयावली प० २६/७६

विरहिणी प्रिय दर्शन से लाखों प्राणों की उपलब्धि जमा अनुभव करती है। किन्तु अपने प्राणों को उस पर थोछावर करने की तीव्र अभिलाषा के अपूर्ण रहने पर दुखी होती रहती है। इस अनिवचनीय अनोखी पीडा में अधीर होकर वह निरन्तर अधु प्रकाहित करती रहती है। वस्तुतः मिलन-वन्दना की इस अनोखी पीडा का अधु प्रकारांतर से आनन्दधु ही हैं जो मिलनाशित आचार के विपरीत नहीं कहे जा सकते। हृदयगत तीव्र आकांक्षा का हाहाकार में नायिका अपनी सुध बुध

पा कर एमा करती है। अतः उसके रत्न, हाहावार, मुग्ध-बुद्धि छोने आदि की क्रियाया स निमी प्रवार के अपशकु या अनाचरण की अभियक्ति नही हानो। सब मिलाकर यहाँ उसका अभिलाषाधिक्य और प्रिय की अनुपलब्धता की भावना ही प्रवृत्त हुई है। विया के उपरान्त प्रिय-क्षण पर प्रायः इस प्रकार की मनोन्मा का चित्रण घनालन्दन विया है

‘जो बहूँ जान तब घनआनन्द तो तन तबु न औसर पावन ।  
कीन रियोग भर अँसुवा, जु सयोग म आ गद दउन धावन ॥’

—घनआनन्द ग्रयावली, पृ० ७०/२१४

नायिका देववश प्रिय के दिखाई दन पर भी प्रिय का भर जाँच देव नही पाती। इस अवसर पर जामू (आन-दाधु) बाधा बनकर प्रिय का देखन का माग अवरोध कर देत हैं। पता नही किस वियोग स भरे हुए य आसू सयोग काल म प्रिय को पहल ही देख लेना चाहते हैं। वास्तविकता यह है कि आशा म अशु आ जान पर कुछ दिखाइ नही देना। इसलिए सयोग काल म भी नायिका प्रिय को देख नही पाती। वस्तुतः यह दशा सयोग काल की है। मिलनोपरांत ता स्थिति और अधिक करणाजनक हा जाती है

सपन की सपति ली भई है मलोलेमई,  
मोत की मिलन मो जानो न कहा गयी।

राखे आप ऊपर गुजान घनआनन्द पै,  
पह के फटत क्यों र हिय पटि ना गयी ॥

—घनआनन्द ग्रयावली, पृ० २३/६८

घनानन्द के यहाँ प्रिय मिलन स्वप्न की भांति होता है। मिलन के बाद प्राप्ति भी स्वप्नवत् ही होती है। जिस प्रकार स्वप्न मे मितो हुई सम्पत्ति स्वप्न क बाद स्वय गायब हा जाती है, उसी प्रकार प्रिय के मिलन के बाद उसका मिलन मुख पता नही कहीं चला जाता है। इसलिए मिलन के बाद वेदना विह्वल होकर वह कहती है कि ‘पों के फटने ही (मरेरा होते ही), यह हृदय भी फट जाता तो अच्छा था।’

इस प्रकार हम देखते हैं कि घनानन्द की सयोग भावना माहित्य म वर्णित सयोग की परम्परा से पर्याप्त भिन्न है। इनने यहाँ वियोग की भांति ही सयोग भी व्यथामूलक ही है। दशनामिलाषा के आधिक्य, वियोग की समाप्तांतर्ना प्रिय की उदासीनता, अपन जीवनगत विषम प्रेम आदि क कारण इनकी सयोग भावना प्रायः वियोग सयुक्त है। कही-नही सयोग के अवसरोचित उत्सास या परम्परागत



त्रिया कनाप भी इनम मिल जाते हैं, लेकिन इसे इनकी विशेषता के रूप में स्वीकार नहीं किया जा सकता। भक्ति से सम्बन्धित अपनी शृंगारिक रचना में कवि ने सयोग का स्थूल तथा विलास प्रधान रूप अवश्य स्वीकार किया है। लौकिक प्रेम की उन्मुक्तता भी वहाँ नहीं मिलती। भक्ति के क्षेत्र में वह एक विशेष धार्मिक सम्प्रदाय की परिपाटी में ही बँध कर चला है। इसलिए मिलन प्रसंगा में वहाँ कोई निजी विशेषता नहीं ल जा पाए हैं। भक्ति सम्प्रदायी रचनाओं में भी अभिलाषा और सौंदर्य का आधिक्य अवश्य है, लेकिन लौकिक सयोग वाली व्यथा यहाँ गायब है। इस तथ्य का उनमें पदा में आसानी से देखा जा सकता है

‘रीझि रीझि मुख दगि रहै।

लाल लाडिली की छवि माहै चरित भए कछुव न कहै।

मोय माम मां चोय जात है रूप गहर की मिति न लहै।

आनंदधन पिय रसिक मुकुट मनि भाग निकाई दगनि चहै ॥

—घनानन्द ग्रन्थावली, पद ६०४

यद्यपि पदा में भी शब्दावली प्रायः कवित्त सबया की ही है, लेकिन विषम प्रेम के लौकिक पक्ष का चर्चित्य और लाभणिकता यहाँ कम मिलती है। मत्र यहाँ भी रीझ बावरे हैं देखने की वसी ही साध है। मुग्धता और चरित भाव भी है, लेकिन विषमता या उदासीनता जय जाशका के अभाव में लौकिक प्रेम की पीर यहाँ नहीं मिलेगी। पदा में सयोग काल की मनादशाएँ ही अधिक चित्रित हैं। इसमें उपालम्भ आदि उपस्थित प्रिय को निवेदित है जब कि कवित्त सबया में आत्म निवेदन अनुपस्थित प्रिय को संबोधित है। फलस्वरूप शब्दावली की समानता के बावजूद दोनों में पर्याप्त अंतर दिखाई देता है। इस समन्त के लिए उपालम्भ का एक उदाहरण लिया जा सकता है

‘हो तुमसा एक बात ब्रूनि हा, साची कहो।

मिले माझ अनमिले से माहन कसी भाति रहो।

उपरें हू अतरपट राखत अपने गुनि गहो।

चोपनि झूमि झूमि अ नंदधन नित नए नेह नहो ॥’

यहाँ भी मिले माझ अनमिले’ ‘उपर हू अतरपट’, नित नय नह नहो आदि प्रयोगों द्वारा प्रिय के निष्ठुर स्वभाव और उसकी उदासीनता का सूकेत हुआ है लेकिन प्रिय की उपस्थिति के कारण इस उपालम्भ में लौकिक शृंगार का विराट् चर्चित्य समाप्त हो जाता है। ये सारे प्रयोग कवित्त सबया के हैं, किन्तु यहाँ इनकी ताजगी और ताप प्रायः समाप्त हो गया है।

## ८ विरह-भावना

घनानन्द ने काव्य का मूल स्वर विरह या 'प्रेम की पीर' है। अपनी इस पीड़ा-परक दृष्टि के कारण ही इन्होंने संयोग में भी वियोग का अनुभव किया है। कवि के समकालीन और उसके काव्य की आन्तरिक प्रकृति के पारखी व्रजनाथ ने अत्यन्त स्पष्टता के साथ इस तथ्य का उद्घाटन करते हुए लिखा है

समुझै कजिता घनआनँद की हिय जाखिन नह की पीर तकी ।'

या

प्रेम की चोट लगी जिन जाखिन सोई सहै कहा पडित हाय कै ।'

केवल काव्य भर्मात्र व्रजनाथ ही नहीं, वरन कवि के मित्र और प्रशंसक महारामा हित वल्लभदास ने भी उसकी मृत्यु पर भाव विह्वल होकर श्रद्धांजलि अर्पित करते हुए उक्त प्रवृत्ति को रेखांकित किया है

'विरह सौ साथी तन निजाह्यी बन साचा पा,

ध य जानैदघन मुख गाई साई करी है।'

इससे स्पष्ट है कि घनानन्द ने केवल विरह-यथा की कविता ही नहीं लिखी है, उनका जीवन भी विरह-यथा की साक्षात् प्रतिमा बन गया है। विरह से सतप्त शरीर और इस भावना के लिए अपने का योछावर कर देने की प्रतिज्ञा का निर्वाह — इस बात का प्रमाण है कि घनानन्द ने 'जो कुछ मुख से गाया है, वही किया' भी है। इसे और वस्तु परक बनाने के लिए कहा जा सकता है कि 'जो कुछ किया है वही गाया है।' अतः इनकी 'कथनी और करनी' में एक रूपता मिलती है। इसलिए अधिकांश रीतिबद्ध कवियों की तरह ये प्रेम का नाटक खेलते हुए, उधार के आसू बहाने बाने न होकर अपनी व्यथा से रोत-कराहत दिखाई देते हैं। इस वास्तविकता को प्रकाशित करते हुए आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा है 'प्रेम की पीर ही लेकर इनकी बाणी का प्रादुर्भाव हुआ। प्रेम माग का ऐसा प्रवीण और धीर पथिक व्रजभाषा का दूसरा कवि नहीं हुआ (हिन्दी साहित्य का इतिहास पृ० ३२०)।

घनानन्द के 'प्रेम की पीर' का मूल आधार विषम प्रेम है जिससे इसमें कुछ ऐसी विशेषताओं का समावेश हो गया है, जो अन्य कवियों से इन्हें भिन्नता प्रदान करती है। आगे इन विशेषताओं को अलग-अलग समझने का प्रयास किया जाएगा।

(क) विषम प्रेम की पीड़ा—विरह म विरही का व्यथित होना स्वाभाविक है। इसका सहज रूप है, उभयपक्ष में प्रेम की स्थिति। इसमें भी वियोग-जय व्यथा हाती है, लेकिन एकपक्षीय (विषम) प्रेम की पीड़ा इससे पर्याप्त भिन्न होती है। विषम प्रेम में प्रेमी और प्रिय के मध्य एक विराघ भाव होता है, जहाँ प्रेमी एकनिष्ठ भाव से प्रेम करता है। लेकिन प्रिय निरनर उसने प्रति उपेक्षा का भाव प्रकट करता है। प्रेम का यह रूप समाज स्वीकृत न होने के कारण प्रेमी को एक विचित्र स्थिति में डाल देता है। इस स्थिति को कुछ उदाहरणा के माध्यम से आसानी से समझा जा सकता है

तपति उसास औधि रघियँ कहा लौ दया,  
बात बूझैं सननि ही उतर उचारियँ।  
उडि चलयौ रग बैसे राखियँ कलकी मुख,  
अनलेखें कहा लौ न धूषट उचारिय ॥'

—घनानंद कवित्त, ५१

एक तरफ प्रिय जागमन की अवधि की (झूठी) दिलासा में अपने प्राणों को व्यय दिलाना और दूसरी ओर लोगों के प्रश्नों का संकेतो से उत्तर देना कब तक संभव है। विरहिणी की दयनीय स्थिति की देखकर लोग पूछते हैं कि तुमने यह क्या दशा बना रखी है। इस पर उसे सही उत्तर न देकर टाल मटोल करना पड़ता है। लेकिन इस स्थिति का बहुत ज़िन्ना तक छिपाया नहीं जा सकता। विरह के कारण अपने विषण होते हुए मुख का वह लोमा की दृष्टि से अधिक समय तक छिपा नहीं सकती। घनानंद की विरहिणी का वैसे लोकापवाद की अधिक चिन्ता नहीं है। परंतु प्रिय की निष्ठुरता के सदभ में उसके लिए लोकनिन्दा असह्य बन जाती है। सामान्य स्थिति में लोकापवाद का सामना करने का उसमें अपूर्व साहस है

'विय सी कथानि मानि सुधा पान करौ जान  
जीवन निदान हूँ बिसासी भारि मति रे।  
जाहि जा भज सो ताहि तजै घनजानंद क्या,  
हति के हितुनि कहौ काहु पाई पनि रे ॥'

—घनानंद कवित्त, ६०

यहाँ विपाकत लोकापवाद को अमृत समझकर पीने की बात से स्पष्ट है कि विरहिणी की वास्तविक पीड़ा प्रिय की उपेक्षा को लेकर है। वह जिन परिस्थितियों में जीवन काट रही है, उसमें एकतरफा प्रेम की पीड़ा ही प्रमुख है। जब कभी कभी कोई आत्मीय या पूर्ण विश्वसनीय इस व्यथा को सुनने के लिए जाता है तो यह शतधा प्रवाहित होकर फूट निकलती है

‘रैन दिना घुटिवो करै प्राण झर आँखियाँ दुखिया परना सी ।  
 प्रीतम की सुधि अतर मैं बसक सखि ज्यों पँसुरीनि मैं गाँसी ।  
 चोचेंद चार चवाइन के चहुँओर मच, विरचै करि हाँसी ।  
 या मरिय भरियै बहि कया मु परै जिन वोऊ सनेह की फासी ॥’

—घनानन्द कवित्त, ३६५

प्राणा का रात दिन घुटत रहना, दुखियारी आँखों का निरतर अश्रु प्रवाह, प्रिय की स्मृति का पसलिया म फासदार बाँट की तरह बसकना आदि घोर शारीरिक मानसिक यातना के बीच चारा ओर बदनामी और जगहेंसाई म जीवन बिनाना कितना कठिन है। इस प्रकार खोचतान कर जीवन के दिन काटन की अनिवचनीय व्यथा से आकुल विरहिणी का यह वह उठना कि ‘कोई एस प्रेम की फासी म न पड़े’—उसकी आतुरिक मनोदशा को मूल रूप दे दता है। इसके साथ ही जब प्रेमी को यह पूरा विश्वास हो कि प्रिय उसे नहीं चाहता या कभी भी उसके अनुकूल नहीं हो सकता तब बदना और अधिक दारुण हो जाती है

‘घनानन्द प्यारे सुजान । सुनो जिहि भातिन हौं दुख सूल सही ।  
 नहि आवनि-ओधि न रावरी जास इत पर एक भी बाट सही ।  
 यह दखि अकारन मेरी दसा कोउ बूझै तो ऊनर कौन बही ।  
 जिय नहु विचारि क ठेहु बताय हहा पिय । दूरि ते पायें गहा ॥’

—घनानन्द कवित्त, २७३

वस्तुतः यह स्थिति अत्यधिक दारुण है। प्रेम दो हृदयों का अत्यन्त रागात्मक सम्बन्ध होता है। एक पक्ष की किंचित शिथिलता भी इसके लिए घातक हो सकती है। लेकिन यहाँ एक पक्ष म मान शिथिलता ही नहीं, चार उपेक्षा भी है। विरहिणी अनुपस्थित प्रिय का संबोधित करते हुए कहती है कि ‘म तो आपके जान की बाई निश्चित अवधि है और न ही इस प्रकार की उम्मीद ही की जा सकती है कि आप आएँगे। फिर भी मैं निरंतर आपके आन का माग दख रही हूँ। मेरी इस अकारण प्रतीक्षा को देखकर कोई प्रश्न करेगा तो मैं उसे उत्तर क्या दूँ ? मैं दूर से ही आपने पाव पड़ती हूँ कि जरा साचकर इसका उत्तर बता दें। वस्तुतः यह एक बिलक्षण बदना की मनोदशा है, जो मूलतः एकतरफा प्रेम के कारण है। उन्मयनिष्ठ प्रेम म भी विरही को वेदना हाती है लेकिन वह इस आशा और विश्वास के सहारे जीवन काटता है कि प्रिय कभी आएगा। इमने साथ ही विरही इसम दूसरा को सहजभाव से अपना सहभागी बना सकता है जिससे अपनी व्यथा कहकर हृदय के भार को हलका कर सकता है। विषम प्रेम की अवस्था म दसा कर पाना भी संभव नहीं। इस विषमता के कारण प्रेमी का जीवन पीड़ा का जीवन बन जाता है। इस वैषम्यजन्य वेदना के अटपटेपन को घनानन्द ने अत्यन्त

ममस्पर्शा दग्ग से वाणी प्रदान की है

‘अतर उदग दाह आंखिन प्रवाह आँसू  
 दखी अटपटी चाह भीगनि-रहनि है ।  
 सोयवो न जागिवो हो हँसिवो न रोयवो हू,  
 छोय छोय आपही में चेटक सहनि है ।  
 जान प्यारे प्राननि वसत प जन-दघन,  
 गिरह विपम-दसा भूब लों कहनि है ।  
 जीवन मरन जीय मोच रिता बचौ आनि  
 हाय जौन बिधि रचो नही की रहनि है ॥’

—धनआनन्द मयावली, पृ० ६३/१६६

विपम प्रेम की व्यापकता के लिए कवि न प्रायः विराघ मूलक विलक्षण क्रियाओं का सहारा लिया है। आग और जल, भीमना और जलना, जीना और मरना आदि परस्पर विरोधी वस्तुएँ तथा गियाएँ हैं जिन्हें विरहिणी एक साथ खेल रही है। कवि न ‘जीवन के बिना जीन आर मृत्यु के बिना मरन’ के उल्लेख द्वारा ‘नेही की रहनि’ अर्थात् विपम प्रेम में ग्रस्त प्रेमी की स्थिति को अत्यन्त मार्मिक ढंग से उजागर किया है। विरह विपम दसा भूब लों कहनि है—के द्वारा इसकी अनिवार्यता का उदघाटित किया गया है। इस सार व्यापार में अपने को पूर्ण रूप में छो देन के बाद आ मिलता है, वह ‘चेटक सहनि’ है—अर्थात् जाहू की सी प्राप्ति है जो अतन्त झूठी और निरर्थक उपलब्धि के रूप में दिखाई देती है। वस्तुतः यह विपमता पूर्णतः फारसी प्रेम पद्धति जसी रही है। आरम्भ में सयाग और परस्पर विषयों के कारण इसकी विमोह वदना में एक भिन्न प्रकार की तीव्रता मिलती है जिसके तन्त्र में प्रिय की परवर्ती निष्ठुरता है। अन्त इसमें प्रिय-वश से किया गया विश्वासघात वेदना का एक प्रमुख कारण बन गया है

‘कहिय सु कहा रहिय गहि मौन, जरी सजनी डा जसी करी ।  
 परतीति द कीनी नीति महा बिप दीनी दिखाय मिठास डरी ।  
 इत बाहू सो मेल रह्यो न बछू, उत खेल सी हू सब बात टरी ।  
 धनआनन्द जान सयाग की धान, भुराई हमारेई पडे परी ॥

—धनआनन्द मयावली, पृ० ८१/२४६

यहाँ विरहिणी व्यापकता से विगलित होकर बह रही है कि हे सखी ! उन्होंने मेरे साथ जसा व्यवहार किया, उसे किस प्रकार कहा जाए ! इसके लिए तो मोटा धारण कर लेना ही अच्छा है। पहले तो उन्होंने मेरे हृदय में विश्वास पैदा किया और फिर ऐसे धोखा दिया, जस कोई भीठी डली दिखाकर बुलाए तथा पहुँचने

पर विष दे दे । उनके विश्वास के नाते उधर मैंने ससार के अन्य लोगों से नाता तोड़ लिया और उधर सारी बातें खेल की तरह हल्की फुल्की होकर उपक्षित हो गई ।' यहाँ प्रेमी व भालेपन और त्रिय के विश्वासघात के माध्यम से कवि न दोना व स्वभावगत-वैषम्य को प्रस्तुत किया है ।

उपर्युक्त विवचन के बाद हम इसी निष्पाप पर पहुँचते हैं कि घनानन्द की विरह भावना की प्रकृति उभयनिष्ठ प्रेम से भिन्न अनुभूति निष्ठ प्रेम पर आधारित है। न ही व कारण अपन युग के अयाय कवियों सपर्याप्त भिन्न है । इसमें शृंगार की अपेक्षा करुण की अधिक व्यञ्जना मिलती है ।

(ग) 'मौन मधि पुकार' — वस मानसिक ददना अपन सामान्य रूप में भी अनिवचनीय होती है, जिसकी आर कवियों ने प्रायः सकेत किया है । लेकिन विषम प्रेम की ददना के रूप में घनानन्द ने उसकी विलक्षणता की आर भी सकेत किया है । इस विलक्षणता को उन्होंने 'मौन मधि पुकार' की सहा दी है । पीछे अभी हमने देखा लिया है कि घनानन्द के लिए विरह विषम दसा भूम ली कहनी है । लेकिन बात यही नहीं समाप्त हो जाती । यदि समग्रता बता समझना चाहे तो गूग या सानेनिक कथन भी समझ सकता है । यहा ता स्थिति और अधिक उलझी हुई है । त्रिय पक्ष स उपधा और जानाकारी प्रेमी की स्थिति को अत्यन्त दनीय बता दनी है

‘इतँ अनदेखें देखिबेई जोग दशा भई,

त तो आनाकानी ही सो बाध्यों दीठि तार है ।

तरेँ गहरायनि रई है वान बीच, हाय,

विरही विचारि की मार मैं पुकार है ।

—घनानन्द ग्रन्थावली, पृ० १२२/३६६

इधर बिना दखे देखन योग्य (दयनीय) स्थिति और 'उधर प्रिय द्वारा न देखने का हठ'—वेदना की भीषणता की अत्यन्त करुण बना देता है । इससे स्पष्ट है कि घनानन्द विषम 'प्रेम की पीर' को अनिवचनीय मानकर उसकी सांकेतिक अभिव्यक्ति की ओर प्रवृत्त हुए हैं । इसे व्यक्त करने के लिए उन्होंने प्रिय के बातों में वहानवाजी की रूढ़ और 'विरही की मौन मधि पुकार' का सकेत दिया है । यहा एक तरफ प्रिय व्यथा को सुनना नहीं चाहता तो दूसरी ओर प्रेमी उस सुनाकर अपनी आर जाकृष्ट करने के स्थान पर मौन की साधना का व्रत लेता है । वस गहराई से दखा जाए तो आंतरिक यथा की वास्तविक स्थिति मौन में ही है, जिसे घनानन्द ने अपन वाक्य में एक विशिष्ट अवधारणा का रूप दिया है

मौन मिही बात है समझि कहि जानै जान,

अमी बाहू भाँति को अचमै भरि प्यावई ।

पह वीन मानै, पहचान वान नैन जावे,  
सात की भिदनि मोहि भारि भारि ज्यावई ॥'

—धनआनन्द प्रयावली, पृ० १२६/४२३

मीन अत्यन्त रहस्यपूर्ण (महीन) वचन प्रणाली है, जिसे कोई बहुत समय दार या समझने की इच्छा रखन याता ही जान सनता है। एक तो इस कहा नहीं जा सकता और दूसरे यदि किसी प्रकार कहा भी जाए तो कोई मानन के लिए तैयार नहीं होगा। क्याकि इस वही पहचान सकता है, जिसके नत्रा म ही वान हो अर्थात् जो देखकर ही सारी व्यथा का अनुभव कर सके। इस तथ्य को और अधिक स्पष्ट करते हुए कवि न लिखा है

पहचानै हरि वीन, भा से अन पहचान वौ।  
त्यों पुकार मधि मीन, कृपा वान मधि नैन ज्यौ ॥

—धनआनन्द कवित्त, २२

नत्रा के मध्य कृपा रूपी वान के बिना 'मीन के मध्य स्थित पुकार' का नहीं सुना जा सकता। इसलिए विरहिणी ईश्वर से निवेदन करती है कि मेरी मीन म छिपी हुई पुकार को वेचल आप ही देखकर सुन और समझ सकते हैं। क्या कि आप ही ऐसे हैं जिनके नत्रा म कृपा के वान हैं। लेकिन प्रिय की निष्ठुरता के सदम म कृपा की कामना धनानन्द का अलौकिक की ओर ले गई है—इसे तो हम आगे यथास्थान देखेंगे, यहाँ इतना ही समझ लेना पर्याप्त है कि 'मीन इनके लिए एक साधना के साथ ही अभिव्यक्ति का साधन भी है

'मीनहू सो दयिहो, कितेव पन पालिहो जू,  
कूक भरी मूकता बुलाय आप बोति है।

रई दिए रहोगे कहा लो बहराइवे की,  
बबहूँ ती मरिय पुकार वान खालि है ॥'

—धनआनन्द कवित्त, १०४

यहा मीन की क्षमता पर एक ज़रूर धय और जडिग विश्वास प्रकट हुआ है। विरहिणी निष्ठुर प्रिय को चुनौती दते हुए कह रही है कि 'देखना है कि तुम अपने न सुनने की प्रतिज्ञा पर कब तक अटल रहते हो। मेरी यह पुकार भरी मीन (कूक भरी मूकता) तुम्हारी चुप्पी को ताड़कर ही दम लेगी।' इस बूब भरी मूकता का कारण प्रिय का उपेक्षा भाव ही है

'सुधि करें भूल की सुरति जब आय जाए  
तब सब सुधि भूलि कूबो गहि मीन का ॥'

—धनआनन्द कवित्त, २००

'प्रिय की उपेक्षा (भूल) की याद करने पर जब उसकी स्मृति सताने लगती है, तब मैं अपनी सुध बुध खोकर मौन में कूकन लगती हूँ।' मौन धारण कर कूकना यहाँ मौन के माध्यम से अपनी व्यथा का निवेदन करना है। 'मौन बखान' के रूप में घनानन्द ने 'कूकभरी मूकता' के महत्व को इस प्रकार उद्घाटित किया है

'आखिर मूढ़िवा बात दिखावत सोवनि जागनि बातहि पखि लै।  
बात सत्प अनूप अरूप है भूल्यो कहा तू अलेखहि लेखि लै।  
बात की बात सुगत विचारिवा, सूछमता सब ठौर विसखि लै।  
मननि-जाननि-बोच वसे, घनआनंद मौन बखान सु दखि लै॥'

—घनानन्द प्रयावली, पृष्ठ १३०/४२४

यहाँ कवि न नज़ा और काना के मध्य स्थित 'मौन के बखान' में वाणी (बात) की वास्तविक महत्ता का उद्घाटन किया है। वाणी के द्वारा उपेक्षा भाव (आख मूढ़ना) का अच्छी तरह से उद्घाटन किया जा सकता है। इसके द्वारा अज्ञान बन कर जानत रहने और जानबूझ कर अज्ञान बन रहने की स्थिति का भी उद्घाटन किया जा सकता है। वाणी का वास्तविक स्वरूप अनोखा और अत्यंत सूक्ष्म (अरूप) है। इसकी महत्ता के संवध में हम किसी प्रकार का भ्रम नहीं होना चाहिए। क्योंकि इसमें अलक्ष्य (ब्रह्म) को भी लक्षित करने की क्षमता होती है। अपनी सूक्ष्म शक्ति के कारण वाणी की क्षमता सर्व-वापी है। तात्पर्य यह है कि सूक्ष्म से सूक्ष्म और अनिवचनीय तथ्या को भी वाणी द्वारा उद्घाटित किया जा सकता है। कहना न होगा कि घनानन्द ने अपने काव्य में इस क्षमता का अत्यंत कुशलता के साथ उपयोग किया है। अनिवचनीय स्थितियों की साकेतिक अभिव्यक्ति की दृष्टि से निम्नलिखित उदाहरण अत्यन्त महत्वपूर्ण है—

गतिनि तिहारी देखि थकनि मैं चली जाति,  
धिर चर दसा कसी दको उपरति है।  
बल न परति कहूँ बल जो परति होय,  
परनि परी हों जानि परी न परति है।  
हाय यह पीर प्यारे! कौन सुनै कासा कहों,  
सहो घनआनन्द क्यों जतर बरति है।  
भूलनि चिहारि दाऊ हैं न हो हमारे यात  
विसरनि रावरी हमें लै विमरनि है।"

—घनानन्द प्रयावली, पृष्ठ १०६/३५६

अनिवचनीयता की अभिव्यक्ति में वाणी वक्रता की किम भीमा मय भाव अपनी क्षमता प्रकट कर सकती है—उक्त कविता में 'मया धातुन समान प्रयुक्त



हुआ है। गति (आदत) देखकर थकना और थकने में भी चलते रहना—प्रिय की निष्ठुर करतूत का दखते हुए दुःशा में जीवन व्यतीत करने का 'मौन वयान' है। फिर और चर दसा' अर्थात् रुकने और चलते रहने की स्थिति का अस्पष्ट बन रहना, (दकी उपरति) चेतनाशून्यता की घातक है। विरहिणी का यह कहना कि 'चाहे किसी को चैन पड़ता भी हो (कल जो परति हाय) लेकिन मुझे तो मालूम ही नहीं कि चैन पड़ना किसे कहते हैं।' इस प्रकार वह ऐसी स्थिति (परनि) में पड़ गई है कि उस पड़ी हुई विपत्ति (परति) का पता ही नहीं लग पाता। इस आ तिरिक् पीडा को न किसी से कहा ही जा सकता है और न कोई सुन ही सकता है। विस्मृति और स्मृति (भूलनि चिह्नारि) के साथ न होने से अर्थात् विस्मरण और स्मरण—दोनों की दशा में शून्य होने के कारण प्रिय की विस्मृति द्वारा आत्मविस्मृति के गत में डाला जाना विरहिणी की अत्यधिक व्याकुलता का परिचायक है। वस्तुतः इस प्रकार की सारतिका अभिव्यक्ति भी 'मौन वयान' का ही एक रूप है जिस घनानन्द की रचनाओं में सबत्र देखा जा सकता है।

(ग) आत्मभस्मना—एकतरफा प्रेम प्रिय की गुस्ता और अपनी लघुता आदि के कारण घनानन्द की विरहिणी मकहो कही आत्मभस्मना की भावना भी दिखाई देती है जिसमें पीड़ित होकर वह आत्मभस्मना की ओर उन्मुख होती है। प्रथम नश्वरजय और अपासक्ति की प्रधानता हान के कारण इनका यहाँ प्रेम के अतगत नश्वर और हृदय—दोनों की महत्वपूर्ण भूमिका दिखाई देती है। सार प्रेम प्रपञ्च की जड़ भी यही दोना है। रूप सभी नश्वर हृदय का गिरवी रख देते हैं और हृदय भी बिना कुछ साच विचार इनका चक्कर में आ जाता है। वियोग की स्थिति में कतिन नश्वरों की व्याकुलता और मन, जी, प्राण आदि के रूप में हृदय की विनशाता का सर्वाधिक चित्रण किया है। विरही जब दोष की दशा में होता है तो अपने नश्वर या हृदय का ही सग्रे अधिक कातता है। रूप लालुप नश्वरों की काली करतूत का बखान करते हुए विरहिणी कहती है

'जान के रूप सुभाय के नश्वर, बेंचि बरी अधबोप ही लोरी।  
फलि गयी घर-बाहर बात, सुनी के भई इन पाज बारी।  
बयो करि याह लहे पन-जाने, चाह नदी तट ही अति आरी।  
हाय दर्द न बिसासी मुन बछु है जग बाजनि नह की डोरी ॥'

—घाभागा नवित, २५

'दा' आना प्रिय मुजाब के रूप पर पुन्य होकर सौन्दर्याजी के पूरा हान के परत ही मुझे उगव हाया बच कर दासी बना लिया। यह घर बाहर आ पन गई जग का रूप हाय ही मुझे अच्छी तरह बदनाम होना पडा। हाय विधाता, सारे ससार में मेरे प्रेम की मुनागी की जा रही है और उधर बिश्वागपाली प्रिय

है, जो कुछ सुनता ही नहीं। वस्तुतः इस वेदना के पीछे गहन 'दिखसाध' ही है, जो नेत्रों को प्रायः व्याकुल किए रहती है। विरहिणी कभी कभी इन नेत्रों की व्याकुलता के माध्यम से भी अपनी व्यथा को उदघाटित करती है

‘घेर घवरानी उबरानी ही रहति, घन-  
जानंद आरति राती साधनि भरति है।

देखिय दमा जसाघ अँखिया निपटिनि की,  
भसमी विधा प नित लघन करति है।

—घनआनंद कवित्त, २६

यहाँ विरहिणी ने 'दिखसाध' के भयकर रोग से ग्रस्त अपने नेत्रों की विलक्षण व्यथा की ओर संकेत किया है। एक ओर भस्मक रोग (भसमी विधा) में प्रसून पेटटू (निपटिनि) आँखें और दूसरी ओर उनका नित्य लघन काय (उपवास) के दोनों परस्पर विपरीत स्थितियाँ हैं। आयुर्विज्ञान में भस्मक एक ऐसी बीमारी मानी गई है, जिसमें रागी जो कुछ भी खाता है, सब उसने पेट में भस्म हा जाता है और भूख ज्यों की त्यों बनी रहती है। उबर आँखें स्वभावतः पेटटू (अधिक खान वाली) हैं, जहाँ प्रिय को चाहे जितना भी देख कभी साध पूरी नहीं होती। लेकिन इधर प्रिय की अनुपस्थिति के कारण दर्शन से वंचित होकर उन्हें नित्य लघन (उपवास) करना पड़ रहा है। इस प्रकार कवि ने नेत्रों की व्याकुलता को अत्यंत कुशलता से साथ प्रस्तुत किया है।

रूप-लोभी आँखों की भाँति ही, विरहिणी रस सोलुप मन या प्राणों को भी कोसती है। सारी देहना को जब वह इन्हें ही मानती है। प्रिय की अनुपस्थिति में उनका रहना उसे अनुचित प्रतीत होता है

क्यों धीरे निगोड़े प्राण जान घनआनंद के,  
गोहन न लागे जब बे करि बिज चले।

—घनआनंद कवित्त ३१

‘प्राणों पर विजय प्राप्त कर प्रिय के जाते समय ये निगोड़े (गाली) प्राण उनसे साथ ही क्या नहीं चले गए—इस कथन में प्राणों के प्रति एक विशेष प्रकार की खीन प्रकट हुई है। व्याकुलता में कभी-कभी तो स्थिति यहाँ तक पहुँच जाती है कि विरहिणी मन का प्रताडित करते हुए उसकी यातना में ही किंचित सताप का अनुभव करने लगती है

‘बिष न बिसारयो तन, क बिसासी आपचार्यो,  
जायो हूँ मन त सनेह बछु खेल सा।

अब ताकी ज्वाल में पजरिबो रे भली भाँति,  
नीके आहि, असह उदेग दुख सेल सो।

रुचि ही के राजा जान प्यारे यो जान-अघन,  
होत कहा हेरे रक, मान लीनी मेल सो ॥'

—घनानन्द कवित्त, ३७

मन को प्रताडित करती हुई विरहिणी कह रही है कि 'ऐ विश्वासघाती मन ! अपनी स्वेच्छाचारिता के कारण प्रेम में विरह के विष को ग्रहण कर तुमने सारे शरीर का विपाक कर दिया। लगता है कि तुमने प्रेम को कुछ खेल जसा समझ रखा था।' जामे वह अत्यंत कटुता से व्यंग्य करती हुई कहती है कि 'अच्छा हुआ, तुम्हें अपनी करनी का फल मिल गया। अब असह्य यथा के उद्वग रूपी बरछे से भिन्न कर विरह की ज्वाला में अच्छी तरह जलो। तुम्हारी समझ में यह बात क्या नहीं आई कि प्रियसुजानता अपनी पसंद के राजा, अर्थात् परम स्वेच्छाचारी है। तुम जमे रक की तरफ जरा सा देख लेना से उनका क्या बिगड़ता है। लेकिन तुमने इस दखन को ही प्रेम मान लिया।' इससे स्पष्ट प्रतीत होता है कि विरहिणी अपनी पीड़ा में भी एक प्रकार से आत्मघाती जान-अ से रही है। इस तथ्य को और अच्छी तरह समझने के लिए एक दूसरा उदाहरण भी लिया जा सकता है

'सूझै नहि सुरक्ष उरक्षि नह गुरक्षनि  
मुरक्षि मुरक्षि नितदिन डावाडोल है।

आगे न विचारयो अब पाछें पछताए कहा,  
मान मरे जियरा बनी को कसो मोल है ॥

—घनानन्द कवित्त, १६३

अपने मन को सम्बोधित करती हुई नायिका कह रही है कि 'प्रेम की अत्यंत उलझनपूर्ण गुंथी में फँसकर तुम्हें उससे मुक्त होने का कोई उपाय नहीं सूझ रहा है। विरह के आघात से मूर्च्छित होकर तुम्हें निरंतर व्याकुलता में रहना पड़ रहा है। इस सम्बन्ध में प्रेम करने से पूर्व तो तुमने कोई विचार किया नहीं, अब पश्चात्ताप करने का कोई लाभ नहीं। अतः मैं वह अत्यंत कटु व्यंग्य करती हुई कहती है कि 'ऐ मेरे मन ! अब तू मान लो कि इस व्यापार में तुम्हें कमा मोल चुकाना पड़ा। अर्थात् अपना सब कुछ चुका देने के बाद तुम्हें मिला क्या ? वस्तुतः औषा और मन को इस प्रकार काटना प्रकारांतर से आत्मभत्सना ही है

घनानन्द की विरहिणी में पीड़ा के प्रति एक विशेष प्रकार का समाव भी दिखाई देता है। जत रात दिन कष्ट सहन करते हुए भी प्राण पीड़ा से मुह नहीं मोड़ते



‘सुनी है क नाही यह प्रगट कहावति जू  
काहू नलपाय है सु कस नलपाय है ।’

—घनानन्द कवित्त, ७

इसम प्रिय के प्रति क्षोभ नहीं, वरन उसके अमंगल का भय अधिक है। वह अपन मन का तो यह कहकर सात्वना दे लेती है कि—

‘ति है यो सिराति छाती तोहि वै लगति ताती,  
तेरे बाट आयी है अँगारनि पै लोटिबो ।’

—घनानन्द कवित्त, ५६

लेकिन अपनी वेदना के लिए अपना भाग्य दोष मानते हुए भी उसे इस बात की चिन्ता है कि उसके प्राणात के बाद लोग प्रिय को हत्यारा न समझ बैठें

हेत खेत घूरि चूर चूर हूँ मिलगो तब  
चलेगी कहामी घनआनंद तिहारे की ।’

—घनानन्द कवित्त, ५३

अर्थात् मेरी मृत्यु के बाद लोग तुम्हारी करमी की निन्हा करेंगे। वस्तुतः प्रेम की घरम स्थिति पर पहुँचकर प्रेमी को कुछ भी प्राप्त करने की कामना नहीं रह जाती। स्वयं दुःख सहन कर भी वह प्रिय की निरन्तर मंगल कामना करता रहता है। घनानन्द का प्रेम भी निष्कामता के इस उत्कृष्ट बिन्दु तक पहुँचा हुआ है। हमने निम्नलिखित उदाहरण के माध्यम से अच्छी तरह समझा जा सकता है

‘इत बाट परी सुधि, रावरे भूलनि, कस उराहना दीजिय जू ।  
अब तो सब सोस चढाय लई, जु कछू मन भाइ मुसीजिय जू ।  
घनआनद जीवन प्राण सुजान, तिहारिय बातनि जीजिय जू ।  
नित नीके रहौ तुम्ह चाड कहा, पै असीस हमारियी सीजिय जू ॥

—घनानन्द कवित्त, ६८

यहाँ ता उलाहना देने की भी स्थिति नहीं है। क्योंकि विधाता द्वारा किए गए बंटवारे में प्रेमी के हिस्से में निरन्तर याद करते रहना और प्रिय के हिस्से में सहज रूप से भूलना आया है। विरहिणी का जो कुछ भी मिला है उसे स्वाभाविक रूप से स्वीकार कर लिया है और अपन को प्रिय के प्रति पूणत समर्पित कर दिया है। लेकिन प्रिय को यह इतना अवश्य बता देना चाहती है कि ‘तुम मेरे प्राणा के प्राण हो और तुम्हारी ही चर्चा में मैं जी रही हूँ अर्थात् मेरे जीवन का जय काई औचित्य नहीं है।’ अतः मैं उसका यह कथन कि यद्यपि तुम्हें जरूरत नहीं है, फिर

भी निरंतर कुशलपूर्वक रहो—मरे इस आशीर्वाद को भी स्वीकार करा। प्रिय निष्ठुर और विश्वामघाती है—इस विश्वाम के वावजूद विरही के प्राण केवल इसलिए नहीं निकल पा रहे हैं कि प्रिय का कुशल समाचार मिल जाए तो वे सतापपूर्वक निकलें

‘बहुत दिनानि की अवधि आस पास परे  
खरे जरजरनि भरे हैं उठि जान को।  
कहि कहि जावन सदमो मनभावन को,  
गहि गहि राखत हैं दै द मनमान को।  
भूठी बतियानि की पतियानि से उदास ह्वैं,  
अन ना धिरत धनआनद निगान को।  
अधर लग हैं जानि करि क पयान प्रान,  
चाहत चलन य सदशो लैं सुजान को।’

—धनआनद कवित्त ४४१

प्रस्तुत कवित्त में विरह की भर्मांतक वदना का चित्रण हुआ है। इस कवित्त के सम्बन्ध में यह किंवदन्ति भी है कि धनानन्द न मरते समय अपन रक्त से इसकी रचना की थी। वस अपनी प्रगाढ़ प्रेम साधना का उन्होंने जीवन के उत्तरार्द्ध में लाकाँमुख में ईश्वरोमुख अवश्य कर लिया था, लेकिन लगता है कि जीवन के अन्तिम क्षण में सुजान पुन उनके स्मृतिपटल पर उभर आयी है। वदना विगलित होकर कवि ने लिखा है कि ‘बहुत दिनानि स प्रिय के आगमन की अवधि की जाशा क पाश में बँधे रहन के बाद अन अत्यधिक व्याकुल होकर प्राण चलन के लिए निकल पड़े हैं। आज तक मैं प्रिय आगमन के मन्त्र दे दकर, समुचित रूप से समया-वृत्ताकर सम्मानपूर्वक इन्हें रोका है। लेकिन भूठी बातों में विश्वास स विमुख होकर अतत इहान भर सारे प्रयत्न विफल कर दिए हैं। शरीर स निकलकर प्राण अधर में आ लग है। प्रिय सुजान के कुशल समाचार की प्रतीक्षा में य वहाँ र्वे हुए हूँ। उमक मिलते ही चल पड़ेगे।’ यहाँ किसी प्रकार की भौतिक या शारीरिक आकांक्षा से रहित विरही आत्म विस्मृति की दशा में भी प्रिय की मंगल कामना से प्रेरित है।

(इ) दयजनित करुणा भाव—प्रगाढ़ प्रेम में विरह के अनगन द य एवं निरपलवता की स्थिति किमो-न किमी रूप में अवश्य विद्यमान रहनी है। लेकिन एकांतरता या त्रिषम प्रेम के अनगत यह दै य निरुपायता की दशा तक पहुँचकर करुणा भाव की स्रष्टि करने लगता है। धनानन्द की विरह भावना के अनगत हम इस दशा के चित्र अधिन मिलते हैं। इस अच्छी तरह समान के लिए कुछ उदाहरण लिय जा सकते हैं

१ 'अकुलानि के पानि परयो दिन राति सु ज्यौ छिनको न कहूँ बहर।  
मए कागद नाव उपाव सय, घनआनन्द नहु नत्नी गहर।'

—घनआनन्द कवित्त, ५२

२ 'क्यों करि जितैयै, कस कहा घा रित्य मन,  
बिना जान प्यारे कब जीवन तें चूकिय।  
बनी है कठिन महा मोहिं घनआनन्द यो,  
भोचौ मरि गई आसरो न जित दूकिय ॥'

—घनआनन्द कवित्त, ६२

३ 'मग हेरत दीठि हिराय गई, जब तें तुम आवनि औधि बदी।  
कब आयही जोसर जानि सुजान, बहीर लौ बस तो जाति लदी।'

—घनआनन्द कवित्त, १६३

४ 'तेरी घाट हरत हिराने ओ पिरान पल,  
थाके ये बिकल नना ताहि नपि नपि रे।  
जीवे तें भई उदास तऊ है मिलन जास,  
जोवाहिं जिवाऊँ नाम तेरो जपि जपि रे ॥'

—घनआनन्द कवित्त, १०६

इस सभी उदाहरणों में एक घनीभूत विवशता का भाव प्रकट हुआ है। पहले उदाहरण में 'पाकुलता और अधीरता उस सीमा तक पहुँची हुई दिखाई देती है जहाँ कि प्रेम के इस घोर पथिक द्वारा प्रेम की गहराई को पार पान के लिए किए गए सारे उपाय निरर्थक सिद्ध हो जाते हैं। दूसरे उदाहरण में विवशता की उस स्थिति का चित्रण है, जिसमें मरना भी अपने वश में नहीं रह गया है। तीसरे उदाहरण में एक आतुर प्रतीक्षा है, जिसमें सनिक साज सामान (बहीर) की तरह आयु के लाल फानकर वापस जान की चिन्ता से विरहिणी ग्रस्त है। चौथे उदाहरण में आतुर प्रतीक्षा में मरना के चकने और अपने जीवन में उदास होने पर भी विरहिणी मिलन की आशा लिये हुए है। एकतरफा प्रेम की पृष्ठभूमि में इस प्रकार की विवशताजन्म वेदना करणा भाव की सृष्टि करती है। आत्म निवदन के कारण यह करणा भाव और अधिव द्रवीभूत करने वाला बन गया है

१ तव ह्व सहाय हाय कैसें घी सुहाई एसी,  
सब सुख सगल बिछोह दुख द चले ।

अति हो अधीर भई पीर भीर घेरि लई  
हेली मनभावन अवली माहि क चस ॥

—घनआनन्द कवित्त, ३१

२ 'तमो बड़ी घनजानेंद वेदति, दया उपाय तें आव तेंगारो ।  
हों ही भरो अवली बहो कौन सो, जा विघ होन है साक्ष सवारो ॥'

—घनजानंद कवित्त, ६२

यहाँ विरही हृदय की वास्तविक बदना को नवि ने वाणी प्रदान की है। पहले उदाहरण में प्रिय की अनुपस्थिति में विरहिणी को सारी दुनिया से कट जान और नितांत अकेली हो जान की व्यथा व्यक्त हुई है। वह कहती है कि प्रिय जात समय सार सुखा को बटोरकर अपन साथ लेता गया और उसके बदले में उसे वियाग की व्यथा सोप गया। पीडा की भीड़ ने उसे घेरकर बुरी तरह व्याकुल कर लिया। अतः उसका यह कथन ह सखी 'प्रिय मुझे अकेली घरके चल गए'—उसकी आन्तरिक मनोदशा की अत्यन्त मार्मिक अभिव्यक्ति करता है। यहाँ अकेलेपन में केवल प्रिय से ही अलग होने की स्थिति नहीं है बरन सारी दुनिया से अलग हो जान की बदना है। दूसरे उदाहरण में वेदनाधिक्य को बड़े ही सांकेतिक ढंग से 'यवत बिया गया है। 'जा विघ होत है साक्ष सवारो (सध्या प्रात)' उसे 'हों ही भरो अवली' के माध्यम से विरहिणी ने अपनी मौन 'वथा को मुखर कर दिया है। मौन को मुखरित करने की इस पद्धति पर घनानंद का पूर्ण अधि-कार था। स्थान स्थान पर आह, हाय, अरे, दया, अहो र आदि शोक और आश्चर्यसूचक शब्दों के अत्यन्त का यात्मक प्रयोग द्वारा तो कवि ने इस काय का सम्पन्न किया ही है, साथ ही मौन का सहारा लेकर भी इसे सम्राप्ति किया है

'जो दुख देखति हो घनजानंद रैन दिन बिन जान सुततर ।

जानै वेई दिन राति, बखाने तें जाय पर दिन रात को अतर ॥'

—घनजानंद कवित्त, ४३

विरहिणी का यह कथन कि प्रिय के बिना रात दिन में जो दुख दख (झेल) रही हैं, उस व रात और दिन ही जानते हूँगे, वे ही इसके साक्षी हैं। उसका बखान करने पर उसकी वास्तविक और कथित स्थिति में जमीन जासमान का अन्तर आ जाएगा।' घनानंद ने विरही की व्यथा को प्रायः इसी पद्धति से संकेतित किया है।

परम्परागत पद्धति के विरह वणन में अभिलाषा, चिन्ता, मुणक्थन, स्मृति भूच्छा, उ माद आदि विभिन्न मनोदशाओं का सहारा लिया जाता है। रीतिकाल के रीतिबद्ध कवियों ने वियोग-वणन में इन मनोदशाओं के लक्षणवद्ध चित्रण प्रस्तुत किए हैं। घनानंद में इसका सबथा अभाव है। बसे इन्होंने भी स्मृति, चिन्ता, अभिलाषा, उ माद, भूच्छा आदि मनोदशाओं का वियोग वणन में पूरा सहारा लिया है, लेकिन इन्हें शास्त्रीय लक्षणवद्धता से प्रायः मुक्त रखा है। विरहताप, कृपता, वैषम्य आदि के चित्रण की आर भी इनकी दृष्टि गई है, लेकिन



इन अवस्थाओं की ऊपरी नाप जोख की अपेक्षा, इनके माध्यम से आंतरिक व्याकुलता को उदघाटित करने का प्रयास ही इनमें अधिक मिलता है। इस एक उदाहरण द्वारा अच्छी तरह समझा जा सकता है

‘अंतर आच उग्राम तच अति, अग उसीज उदेग की आवस ।

ज्यो कहलाय मसोसनि ऊमस, क्यों हू बहूँ सु घर नहिं थावस ॥’

—घनानन्द कवित्त, २४

यहाँ अंतर की आच बाहर वाला या निःकटवर्तिया को न जलाकर केवल उच्छवास को गरम करती है और उत्प्रेग की ओस (हलका ताप) से अपन ही अग तपत (उसीज) है। मसोस (टीस) की गर्मी (उमस) से जी (मन) मुरझाता हुआ अधीर या व्याकुल हो जाता है। वस्तुतः वेदना की आच में तपती हुई विरहिणी नहृदय के अंदर भी वेदना उत्पन्न करती है। वेदना की सघनता घनानन्द के यहाँ रीतिबद्ध कवियों की भाँति विरहिणी को करुणा की विलासपूर्ण क्रीड़ा का क्षेत्र नहीं बनने देती। वह वास्तविक करुणा की मूर्ति बनकर हमारे सामने उपस्थित होती है

‘हिये मैं जु जारनि सुजारनि उजारति है,

भारति मरोर जिय डारनि कहा करी।

रसना पुकारि कै बिचारि पचि हारि रहै

कहै कसैं अकह उदग सैंधि क मरीं।

हाय कौन वेनि जिरचि भरे बाट कौनी,

निघटि परों नक्यो हूँ ऐसी बिधि ही गरी।

आनन्द के घन ही सजीवन सुजान देखी,

सीरी परि सोचनि अचम्भे सो बरी भरीं।

—घनानन्द कवित्त, ४६

‘हृदयस्थ वेदना अतः करण को जलाते उजाड़ते हुए मरोड़ कर प्राणा का मारे डाल रही है। बेचारी जिह्वा पुकार पुकार कर धक गई है लेकिन अव्यनीय वेदना स्पष्ट नहीं कर सकती है। प्रकटीकरण के अभाव में व्याकुलता से अवरुद्ध होकर मैं भीतर ही भीतर मर रही हूँ। बिघाता ने पता नहीं, कसी वेदना भर भाग्य में लिख दी है जिससे तिल तिल करके इस प्रकार गल रही हूँ कि पूरी तरह मर (समाप्त) भी नहीं पाती। अतः मैं प्रिय सुजान को सम्बोधित करते हुए विरहिणी कहती है कि ‘सोच न मारे ठण्डी पड़ती हुई मैं आश्चर्य से जलत हुए त्रिं काट रही हूँ।’ इसमें व्यक्त विवशता व्याकुलता दम आदि पाठकों को करुणाभिभूत कर देते हैं। प्रिय की निष्ठुरता और प्रेमी की एकनिष्ठता इस

करणा भाव को और अधिक तोत्र करती हैं। इस तथ्य को जब सीधी और सहज शब्दावली में कवि प्रस्तुत करता है तो यह और भी हृदय द्रावक हो जाता है

‘पूरन प्रेम का मन्त्र महापन, जा मधि सोधि सुधारि है लेख्यो ।  
ताही के चारु चरित्र विचित्रनि, यो पचि कै रचि राखि विमख्यो ।  
ऐसा हिया हित पन पवित्र, जु आन क्या न कहूँ अवरेख्यो ।  
सो घनआनन्द जान, अजान सा, टूक किया पर बाचि न देख्यो ॥’

—घनआनन्द कवित्त, ६७

यहाँ विरहिणी न अपन दड और पवित्र प्रेम के सद्भक्त प्रिय की निष्पुङ्गता को अत्यन्त मामूक अभिप्रेक्षित करती है। वह अपन हृदय रूपी पवित्र प्रेम पत्र की चर्चा करते हुए कह रही है कि ‘उस पत्र में प्रिय के सुन्दर और मोहक चरित्र को श्रमपूर्वक सफलता की पूर्ण दृढ़ता के साथ प्रेम के मन्त्र के रूप में अंकित किया गया था। अर्थात् मेरे हृदय में कभी किसी अन्य की कामना की छाया तक भी नहीं पड़ी थी। उस हृदय रूपी पवित्र प्रेम-पत्र को प्रिय सुजान न पढ़कर देखने से पहले ही एक जनमिन की तरह फाड़कर फेंक दिया।’ ‘अजान लो टूक किया’ में जानत हुए भी अजान की तरह टुकड़े-टुकड़े करना, अर्थात् निममता से फाड़कर फेंक देने का भाव निहित है। इसने साथ ‘बाचि न देख्यो (देखना भी गवारा नहीं हुआ) से प्रिय के उपेक्षा भाव को सचेतित किया गया है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि विरह भावना के अतृप्त दय एव निरुपायता जलित करणा भाव को कवि ने बड़ी ही सफाई के साथ प्रस्तुत किया है। वस्तुतः एकतरफा प्रेम की यह एक अत्यन्त स्वाभाविक स्थिति है। इस स्थिति तक पहुँचा हुआ प्रेमी ही एकतरफा प्रेम का एकनिष्ठता से निवाह कर सकता है।

(घ) दुःख और साहस—प्रेम माग के अत्यन्त धीरे पथिक घनानन्द ने नियोग के अतृप्त दय, विवशता, निरवलम्बता आदि कथोत्पादक मनोदशाओं का समावेश करते हुए भी एक अपूर्व दृढ़ता और साहस का परिचय दिया है। वस्तुतः इनमें यहाँ प्रेमी-माद में प्रेमी इस बात की परवाह ही नहीं करता कि प्रिय भी उसे प्रेम करता है या नहीं। इसलिए घनानन्द के काव्य में आत्मदान की भावना अत्यन्त प्रबल है, जो प्रेम की साहसिक पथों की ओर अप्रसर करती है

‘चाही अनचाही जान प्यारे के आनन्द घन,  
प्रीति रीति विषम सु रोम रोम रखी है।’

—घनआनन्द कवित्त ३३

वस्तुतः लोक और शास्त्र दोनों ही दृष्टियों से इस प्रकार के विषम प्रेम को उचित नहीं माना गया है। लेकिन इन बधना का उत्सर्जन कर घनानन्द का प्रेमी

अपना प्रेमादश स्थापित करता है। वदना और पीछा की बसब से इसका रोम रोम भरा हुआ है। उसने प्रत्येक उच्छ्वास से निराशा का हाहाकार सुनाई पड़ता है। लेकिन इस साधना माग से उसमें वही भी बिचलन नहीं दिखाई देता। निराशा प्रकारांतर से दन्ता प्रग्नन करती हुई उस एक बठोर भावना में प्रवृत्त कर देती है

‘आसा गुन बाधि न भरोसो सिल धरिछाती,  
 पूरे पन सिंधु मैं न बूढत सबायहों।  
 दुख दब हिय जारि अन्तर उदम आंच,  
 रोम राम आंसनि निरतर तचाय हों।  
 लाख-लाख भातिन की दुमह दसानि जानि,  
 साहस सहारि सिर आरे सौ चलायहों।  
 ऐसैं घनआनंद गही है टेक मन माहि,  
 एरे निरदई । तोहि दया उपजायही ॥’

—घनआनंद प्रथावली, पृष्ठ ८५/१६६

इस कवित्त में विरहिणी की ओर से परम साहस और दृढ़ निश्चय का परिचय दिया गया है। सूफी साधना से प्रभावित फारसी प्रेम पद्धति की एक स्वस्थ भांकी यहां प्रस्तुत हुई है। अत्यंत निदय प्रिय के हृदय में दया उत्पन्न करने के लिए, उसकी आखा के सामने डूब मरने या विरह वदना की यंत्रणा चलते हुए अपन को मिटा देने का दृढ़ निश्चय फारसी प्रेम-पद्धति का आदर्श है। यदि प्रेमी को यह विश्वास हो जाए कि उसकी मृत्यु के बाद प्रिय की आखा में आंसू के दो बूँद या जिह्वा पर सहानुभूति के दो शब्द जा जाएँगे तो वह प्रसन्नतापूर्वक अपने प्राणा का उत्सर्ग करने को तैयार हो जाता है। यहाँ विरहिणी आशा रूपी रस्सी से भरोसा रूपी शिला को छाती पर राख कर प्रेम की प्रतिज्ञा रूपी समुद्र में डूबने के लिए निभय होकर व्रत लेती है। यही नहीं, बरन दुःख की दावाग्नि में हृदय को जलाकर आंतरिक व्यथा की आसदायक आंच में अपने सम्पूर्ण शरीर को निरंतर तपाने का निश्चय भी करती है। ‘लाख लाख भाति की विरह दशाजा को अच्छी तरह समझ कर उह साहसपूर्वक झेलना’—कुछ वैसा ही है, जिस अनक साधना पद्धतियों का ज्ञान प्राप्त कर ब्रह्म के साक्षात्कार का प्रयास। प्रेम और भक्ति—दोनों ही क्षेत्रों के लिए यह साधना फारसी साहित्य की देन है। रीतिकाल के अग्रगण्य कवियों पर फारसी साहित्य का स्पष्ट प्रभाव देखने को मिलता है। लेकिन उसके विपरीत या एकतरफा प्रेम की गम्भीरता की वास्तविक अभिव्यक्ति घनानंद में ही मिलती है। इस प्रकार की प्रतिज्ञा ‘एरे निरदई तोहि दया उपजाय ही —लौकिक शृंगार की चित्तैरी में सिर्फ घनानंद की ही विशेषता है। विरहिणी प्रिय के सम्मुख

चुनौती प्रस्तुत करते हुए कहती है

‘मीन हूँ सो दखिहों, कितेव पन पालि होजू,  
कूब भरी मूकता बुलाय आप वालि है।

रई निऐ रहोगे कहा लो बहराइवे की,  
कवहूँ लो मेरियँ पुकार कान खोलि है।’

—घनआनंद ग्रन्थावली, पृष्ठ ६३/२८६

वदना की शक्ति पर इतना दृढ़ विश्वास हिंदी के अन्य श्रुतिगत कवियों में दुर्लभ है। ‘कभी-न कभी तो मेरी वेदना विह्वल पुकार तुम्हारे बहरे कानों को खोलगी हो — इस प्रकार की दृढ़ता विरहिणी की एकनिष्ठता का कारण है। प्रिय की करुणा दृष्टि न भी मिले तो भी विरहिणी अपने साधना पथ से विचलित नहीं होती। वह प्रिय के सम्मुख एक दूसरी ही चुनौती प्रस्तुत कर देती है

‘तुम दीही पीठि, दीठि कीही सनमुख पान,  
तुम पडे परे, गखि रह्यो यह प्रान का।

जोर सबै सहा कछु कहों न कहा है बस,  
तुम्है बदी तो प जो बरजि राखी ध्यान कीं ॥’

—घनआनंद ग्रन्थावली, पृष्ठ १००/३१०

यहां प्रिय के ध्यान (स्मरण) का ही विरहिणी अपनी शक्ति और अमूल्य निधि मानकर चलती है। क्या कि प्रिय के विमुख हो जाना पर वह उसकी ओर और अधिक उमड़ हा जाता है। प्रिय प्राणा के पीछे पड़ा है अर्थात् उसको समाप्त कर देना चाहता है, लेकिन ध्यान उसकी रक्षा में लगा हुआ है— तात्पर्य यह है कि प्रिय के ध्यान न ही विरहिणी को जिता रखा है। अतः वह कहती है कि मैं बिना वह सब कुछ सहन कर रही हूँ क्योंकि इस पर मेरा कोई प्रश्न नहीं है। लेकिन तुम्हें तब जानू जब तुम मेरे ध्यान को भी रोक लो। इसमें स्पष्ट है कि विरहिणी के पास बस प्रिय की यादें ही रह गई हैं। इन यादों की रक्षा के लिए वह भयंकरतम विष के घमण्ड को चूर करने वाली विरह-दशा का निरंतर पान करते हुए अपने प्राणों को शरीर के अंदर घाट रही है। प्रेम के रणक्षेत्र की धूल में अपनी सास का चूर चूर कर, साहसपूर्वक उद्दिग्धता के विपाकत वाणा को अपने सीन पर खेल रही है। अतः वह अपने प्राणों को सात्वना देते हुए कहती है कि ‘इतना करन पर भी यदि प्रिय अनुकूल नहीं हाते तो तू भूलकर भी इसके लिए परचाताप मत करो। क्योंकि विघाता ने तुम्हारे हिस्से अगारा पर सेटना ही

लिखा है' (धनानन्द कवित्त, ५६)। इससे स्पष्ट है कि धनानन्द ने विरहिणी के दय और निरवलम्बता का चित्रण करते हुए भी उसमें एक अपूर्व साहस और दृढ़ता का समावेश किया है। वस्तुतः इस साहसिकता का मूलाधार कवि का विशेष प्रेमादश या उसकी प्रेम सम्बन्धी यह भावना है

चदहि चकोर करै, साऊ ससि दह धरै,  
मनसा हूँ रहै एक, दखिये को रहै द्व ।  
ज्ञान हूँ त आगे जाकी पदमी परम ऊँची  
रस उपजाव तामैं भोगी भाग जात न्व ।  
जान धनआनद अनाखो यह प्रेम पथ,  
भूले ते चलत, रहै सुखि क थकित ह्व ।  
बुरी जिन मानो जो न जानौ कहूँ सीखि लहु,  
रसना क छाले पर प्यारे नेह-नाव छव ॥'

—धनआनन्द ग्रन्थावली, पृ० ६५/१६६

यहाँ कवि ने प्रेम साधना का ज्ञान योग या भक्ति से भी उच्च स्थान दिया है। यह चन्द्रमा (प्रिय) को चकार (प्रेमी) और चकोर को चन्द्रमा की स्थिति में ला देता है। जिस प्रकार पान की चरम स्थिति में पाता और जेब या भजन और भगवान की अद्वयता स्थापित हो जाती है, ठीक उसी प्रकार प्रेम की चरमावस्था में प्रेमी और प्रिय का भी अद्वय हो जाता है। प्रेमी और प्रिय की पूर्ण एकता की स्थिति से उत्पन्न आनन्द (रस) में भोगियो की समूची भाग भावना तिराहित हो जाती है। अपन इस रूप में धनानन्द कवि यहाँ प्रेम साधना की उस भूमि पर पहुँच गया है जहाँ वासना पूर्णतः निरोहित हो गई है। प्रेम के इस अनोखे पथ पर आत्मविस्मय में चलकर ही सफलता मिल सकती है, सतक होकर चलन वाला हार मान कर बैठ जाना है। अन विषम होने के बावजूद भी धनानन्द के यहाँ प्रेम में अतन्त एक समता की स्थिति मिलती है, जो सूफी प्रेम के अधिक निकट प्रतीत होती है। यहाँ प्रेम एक ऐसा साधना माग बन गया है जो निरन्तर साधन से साध्य बनता गया है। इस अहेतुकता के कारण प्रेम या उसकी पीड़ा ही प्रेमी के लिए प्रिय की अमूल्य होती बन जाती है

‘बोन बोन बात को परखा उर आनिय हो,  
जान प्यार कसे विधि-अक टारियत है।  
पाती लो तिहारी प्रीति छाती प विराजि रही,  
हरि हरि जामुन - समूह टारियत है ॥’

—धनआनन्द ग्रन्थावली, पृ० ४२, १२६

प्रिय की उपमा और उसकी निष्ठुरता को विघाता का अब या भाग्य का लेखा मानकर विरहिणी अपन मन से असतोष और सभी प्रकार के पछतावों को निकाल कर 'प्रेम की पीर' को प्रिय की मूल्यवान घरोहर के रूप में हृदय में संजोए हुए है। उसके मन इस देखकर विह्वलतापूर्वक अश्रु-योजावर करते रहते हैं। एक-तरफा प्रेम के सत्त्व में इस प्रकार की तत्लीनता और अंतरंगता प्रवारांतर से विरही की दृष्टि और साहस के ही सूचक है।

(छ) वियोग में प्रकृति तथा ■ य बाह्य व्यापार—वियोग-वर्णन में अपने समय के अथ कवियों की भांति घनानन्द भी वर्षा, मघ चांद, चांदनी, अंग्रेरी रात, फाल्गुन, बसंत, होली आदि प्राकृतिक उपकरणों एवं सामाजिक अवसरों का सहारा लिया है। संयोग काल में ये उपकरण जिस प्रकार सुखात्मक अनुभूति में वृद्धि करते हैं, ठीक उसी प्रकार वियोग-काल में दुःखात्मक अनुभूति को भी उद्दीप्त करते हैं। घनानन्द ने भी इनका उपयोग प्रायः उद्दीपन के रूप में ही किया है। लेकिन प्रकृति के रीतिवद्ध स्वरूप का परित्याग कर कवि ने उसके साथ एक गहरी आत्मीयता भी व्यक्त की है। इसे समुचित रूप से समझने के लिए एक उदाहरण लिया जा सकता है

'एरे घोर पीन' तरो सबै आर गोन, बारी  
तोसा और कोन, मन ढरकोही बानि दै।  
जगत के प्रान आछे घडे का समान, घन  
आनद निघान सुख-दान दुखियानि द।  
जान उजियार गुन भारे अत माही प्यार  
अब हूँ अमाही बडे, पीठि पहिचान द।  
विरह बियाही भूरि, आँखिन में राख्यो पूरि,  
धूरि तिन पायन की हा हा' नकु आनि द॥'

—घनानन्द प्र यावली, पृष्ठ ६४/२५६

रीतिवद्ध कवियों की भांति घनानन्द ने वियोग वर्णन में दूत दूती या सन्देशवाहक आदि की मध्यस्थता की व्यवस्था प्रायः नहीं की है। लेकिन उक्त उदाहरण में विरहिणी ने वायु से अपनी व्यथा का निवेदन करत हुए प्रिय के चरणा की धूलि लान का अनुरोध किया है। वस्तुतः पवनदूत और मेघदूत की परम्परा भारतीय साहित्य में पर्याप्त प्राचीन काल से रही है। इसमें जहाँ एक ओर व्यापक प्रकृति के साथ विरही के हृदय का तादात्म्य सिद्ध होना है वहीं दूसरी ओर कवि की रीतिमुक्तता का भी आभास मिलता है। वायु की सबन प्रसरणशीलता और उसके समतावादी लोकहितकारी स्वरूप का स्मरण कराते हुए विरहिणी अपने अत्यंत रूपवान प्रिय की विमुखता से भी परिचित कराती है। प्रिय के मन में उपेक्षा भाव

हे अन उसके पास कोई गदगा भेजकर वह वायु से बेचस इता ही अनुरोध करती है कि 'मेरी विरह-वदना का दूर कराना मेरी जीवनी बूटी का गा अमर रखा वाली प्रिय चरणा की बाड़ी सी धूलि वह सा द।' प्रिय की चरण रज का आग्रा में अजरा की तरह लगाकर सताप कर लेना, उसके प्रेम की अहैतुकता का सबतक है। मधुदूत ने स दभ में भी कवि ने कुछ इसी प्रकार की भावना को प्रकट किया है

परवाजहि देह क्यों धारि पियो परज व जयारथ हृदरनी ।  
निधि नीर सुधा के समान करो सज ही विधि सज्जनता सरसो ।  
घनआनद जीवन शायक हो वछु मेरियो पीरहिय परसो ।  
पयहूँ या विसासी गुजान के आगन मो अँभुबानि हूँ लें बरसो ॥'

—धनआनन्द प्रयावली, पृष्ठ १०८/३३६

विरहिणी बादल को दी-य कम के लिए प्रेरित करती हुई कहती है कि 'तुम दूसरों की भलाई के लिए शरीरधारण कर अपन परज-य (जो दूसरा के हित के लिए उत्पन्न हो) नाम को साधक करते हो। अतः मेरे लिए भी तुम अपन इस नाम का साधक करो। समुद्र के छारे जल को अमृत के समान करते हुए तुम सभी प्रकार से अपनी सज्जनता का परिचय देते हो। सारे ससार को तुम जीवनदाता करने वाले हो, अतः मेरी पीड़ा को भी अपन हृदय में अनुभव करो। यदि और कुछ नहीं कर सकते तो कम से कम उस विश्वासपाती प्रिय के आगन में कभी अवसर देखकर मेरे आसुओं की बट्टि करो। अर्थात् मेरी वेदना को उस तक पहुँचाओ।' कहने का मतलब यह कि जिस प्रकार तुम यहाँ घिर कर मर हृदय में व्यथा की वृद्धि करते हो उसी प्रकार प्रिय के देश में भी घिर कर उसके हृदय में मेरे प्रति वदना उत्पन्न करो। इस प्रकार के महज निवदना के अतिरिक्त धनानन्द ने प्रकृति का उद्दीपन रूप में भी चित्रण किया है। अपन इस रूप में वायु और बादल विरहिणा की व्यथा को बढ़ाने वाले सिद्ध होते हैं

'वहै सुख सम स्वद सम को सहाय पोन  
नाहि छिय देह, दया महादुखी इहियो ।  
वई धनआनद जू जीवन को दते, तिनही  
को ताम मारनि के मारिये को रहियो ।

—धनआनन्द कवित्त, १८५

वियोग में संयोग काल के सुखोद्दीपक प्राकृतिक उपकरण व्यापक हो जाते हैं। प्रस्तुत उदाहरण में मिलन सुख से उत्पन्न श्रम स्वद के समय शीतलता प्रदान करने वाली वायु अब विरह-काल में शरीर को छूती तब नहीं और यदि

छूती है तो महादुःखिया को जलाकर निबल जाती है। सयाग काल में शरीर को नवजीवन प्रदान करने वाले वादल अब विरह व्यथा से मरे हुए के लिए मारने वाले बन गए हैं। इस प्रकार प्रकृति के सारे उपकरण सयोगकाल की अपनी प्रकृति को वियोग काल में पूरी तरह परिवर्तित कर देते हैं। चादनी से सम्बद्ध एक उदाहरण द्वारा इसे अच्छी तरह समझा जा सकता है

‘नह निधान मुजान समीप तौ, सींचति हो हियरा सियराई ।  
साईं बिघो अब और भइ, दईं हरति हो मति जति हराई ।  
है विपरीति महा घनजानद, अबर तें घर को झर जाई ।  
जारति जग अनग की आचनि जो ह नही सु नई अगिलाई ॥’

—घनजानद कवित्त, ४०

चादनी के प्रभाव वषट्म से रचित विरहिणी की वेदना को कवि ने यहाँ अत्यन्त कौशल के साथ प्रस्तुत किया है। चादनी को देखकर वह कह रही है कि प्रेम के आगार प्रिय मुजान के निबट रहने पर तो यह हृदय का सींचकर शीतल करती थी। समझ में नहीं आता कि जब वह पहले वाली चादनी है या काइ दूसरी हो गई है। इस सम्बन्ध में सभसे ‘त्रिचित्र’ बात तो यह है कि जाकाश से आग की लपटें पृथ्वी की ओर आ रही हैं जब कि लपटा की विशेषता यह है कि वे नीचे से ऊपर की ओर जाती हैं। ये लपटें काम वेदना की ज्वाला से सभी अंगों को जला रही हैं। लगता है यह चादनी नहीं बरन कोई नए प्रकार का अग्निदाह है। वस्तुतः घनानन्द जहाँ वात्सल्य उपकरणा का सहारा लेते हैं, वहाँ अभिप्रेम की मार्मिकता में प्रायः बाधा पड़ती है। यहाँ चादनी के प्रभाव वषट्म पर अधिक दृष्टि होने के कारण विरहिणी की वेदना पूरी तरह उन्मादित नहीं हो पाती। लेकिन इस तरह के बाह्यनिर्णयक चित्र इनके काव्य में बहुत ही कम मिलेंगे। होली वसंत, पावस आदि के प्रसंगों में कवि ने विरहिणी की व्यथा का अत्यन्त मार्मिक चित्र प्रस्तुत किया है। इस दृष्टि से फाल्गुन का एक उदाहरण लिया जा सकता है

‘सोघे की वास उसामहि रोकति, चदन दाहक गाहक जी को ।  
नननि वरी सु है री गुलाल अबीर उडावत धोरज ही का ।  
राग विराग घमार त्यो धारमी, लौटि परयो ढग या सबही का ।  
रग रचावन जान बिना घनजानद लागत फाल्गुन पीका ॥

—घनजानद श्रव्यावली, पृष्ठ ८५/२२

फाल्गुन महीने में जान वाली होली एक अत्यन्त रंगीन और उत्साह-बद्ध त्योहार है। लेकिन विरहिणियों के लिए यह अत्यन्त मारक बन जाता है। यहाँ



विरहिणी के लिए हाली के अवसर पर प्रयुक्त होना वाली गुणधियाँ क्षमपाटू और चन्दनादि शीतल पदार्थों का सेप प्राणा को रूग्ण करना वाला मिद्ध हो रहा है। वातावरण में उन्मा हुआ गुलाल उगवने नश्रा के लिए कष्टकर द्रव्य और हवा में उड़ता हुआ अयोग्य उमके ध्वज का उड़ना (समाप्त वर्ग) वाला सावित हो रहा है। विभिन्न राग रागिनियाँ गाए जा चुके गीत उसमें बराम्य उत्पन्न करने वाले और घमार (होली का एक विशेष गीत) उसके हृदय पर तलवार की धार जसी घाट कराने वाला विद्ध हो रहा है। इस प्रकार हाली के रंगीत उत्सव पर होने वाली सारी उत्साह यद्धव प्रियाओं का प्रभाव ही उलटा हो गया है। आनन्द की रचना करने वाले प्रिय सुजान के बिना विरहिणी के लिए फाल्गुन फीका और अत्यन्त उदासी का वातावरण उपस्थित करता है। घनानन्द में हाली के इस प्रकार के हृदय विदारक जाब चित्र प्रस्तुत किए हैं। होली में चट्टिया बनेन वाले बहादुरशाह 'रंगीले के राजदरवार का प्रभाव इसमें स्पष्ट रूप में देखा जा सकता है अपनी ऐहिकतापरव या लौकिक शृंगार की रचनाओं में घनानन्द में इस अवसर को प्रायः वियोग से सम्बद्ध करने देखा है। इनके भक्तिपरव पदा में भी होली का सधाधिक चित्रण है लेकिन यहाँ इस अवसर को प्रायः राधा-कृष्ण के संयोग के साथ सम्बद्ध किया गया है। एक उदाहरण के माध्यम से इसे समझा जा सकता है

‘हो उनके रँग के मरे रँग भीजि भीजि रीझनि माँची रसहोरी है।  
भली भई फागु के दिननि में उधरि परी हितचारी है।  
प्रीतिरीति गीतनि गावत ब्रज घर घर बेसरि घारी है।  
आनदधन राधिका दामिनी जगत उजागर जोरी है ॥

—घनानन्द ग्रन्थावली, पृष्ठ संख्या ३१८

पदावली के अधिकांश पदों में इसी प्रकार की नीडापरवता मिलेगी। लेकिन सुजानहित में इस पर्व को यथा-वदिक रूप में ही कवि ने चित्रित किया है

फागुन महीना की कही ना परै बात दिन—

रात जस बीतत सुन ते डफ़ धार का।

कोऊ उठ तान गाय, प्रान वान पठि जाए,

हाय चित बीच प न पाऊँ चितचोर का।

मची है चुहल चहूँ जार चोप चाचरि सा

कासा कही सहो हौँ बियाग झनजोर का।

मेरो मां थाली का विसासी बनमाली बिन,

बाबर लौ दोरि दारि परै सब जार का ॥’

—घनानन्द ग्रन्थावली, पृष्ठ १२६/४११

फागुन महीने में फिर तर बजने वाले ढफ (ढोल) की भयंकर आवाज सुन कर विरहिणी जिस यातना में अपना समय बाट रही है, उसे कहा नहीं जा सकता। इस महीने में गाए जाने वाले गीता की एक एक तान उसके हृदय में वाण की तरह प्रविष्ट होकर पीड़ा पहुँचाती है। चाचर (होली का विशेष गीत) की उमंग से भरपूर समूचे विनोदपूर्ण वातावरण में वह विरह द्वारा जिस प्रकार झिझोड़ी जा रही है उस यत्रणा का बिना कहे मोन भाव से सहन कर रही है। विश्वासघाती प्रिय के अमान में उसका मन पागला की तरह चारों ओर दौड़ता फिर रहा है।

फागुन मास ओर उसमें पड़ने वाले होली के त्यौहार के साथ ही वसंत की भी घातक दं न विरहोद्दीपक के रूप में चित्रित किया है। रतिराज (कामदेव) का सहायक होने के नाते ऋतुराज (वसन्त) विरहिणी के लिए अत्यन्त मारक सिद्ध हो रहा है।

‘वासर वसंत के अनन्त हल के अंत लेत,  
 ऐसे दिन पार जु निहारै जिय राति है।  
 लतनि की फूलनि तमालनि पै झूलनि का,  
 हेरि हेरि नई नई भाति पियराति है।  
 प्यारे घनआनंद सुजान, सुनो। बाल-दसा,  
 चम्न पवन तैं पजरि सियराति है।  
 ओसर सम्हारो न तो अनआयब के सग,  
 दूरि दस जायवे को प्यारो नियराति है॥’

—घनमानन्द प्रयागवासी पृ० १२६/४१०

यहाँ नायिका की विषम स्थिति का दूती द्वारा प्रिय से निम्नन किया गया है। वह कह रही है कि ‘वसंत ऋतु नि अनन्त होकर विरहिणी को मार डाल रहा है। उसके लिए इतना ऐसी घड़ी उपस्थित कर दिया है कि चारों तरफ अधकार ही अधकार दिखाई देता है। लताओं का फूलना और मत्स्यों का साथ तमाल वृक्षों के गल लगाकर झूलना देखकर वह निश्चिन्त हृदय से पीली पड़ती जा रही है। भीतल मत्स्य, सुगन्धित वायु में वह झुलस कर ठनी पड़ने वाली है। समय रहने ही यदि आन उसे सभाल नहीं लेता तो उनकी कुशाह गहा है। आपका जान के साथ (आन पर) वह दूर देश में निकट (मृत्यु के करीब) पहुँचनी जा रही है।’ यहाँ यह स्मरणीय है कि घातक दं सयाग ओर विद्योत दाना ही स्थितियों के चित्रण में दूती या मध्यस्थ का सहारा प्रायः नहीं लिया है। तमिन इस प्रकार का विघात उत्पन्न नहीं भी किया है वहाँ रीतिवद्धता का आभास मिलने लगता है। फिर भी यह मानना पड़ेगा कि प्रकृति के सबंध में उनकी अति अधिक व्यापक है। पतञ्जल्य इनके यहाँ प्रकृति मानवीय भावों द्वारा अरिचित

होकर प्रस्तुत हुई है। इसे समझने के लिए पावस का एक उदाहरण लिया जा सकता है

'विकल विपाद भरे ताही की तरफ तक,  
 दामिनि हू लहकि बहकि यों जर्यो कर।  
 जीवन अघार पन पूरित पुकारनि सो,  
 आरत पपीहा नित बूकनि कर्यो कर।  
 अस्थिर उदग गति दखि कै अनदघन,  
 पौन घिड़्यो सो वन घीघिनि रर्यो कर।  
 बूढ़े न परति मेरे जान जान प्यारी, तरे  
 विरही को हेरि मेघ जासुनि झर्यो कर ॥'

—घनानंद ग्रंथ बावली, पृ० ७४/२२६

विरही की जतमुखता और जात्मनिष्ठता समूचे प्राकृतिक व्यापार को उसकी बदना से रजित कर देती है। प्रकृति से इस प्रकार का तादात्म्य सूफी कवि जामसी के साथ ही सूरदास भीरा कबीर आदि सभी भक्त कवियों में हम देखने को मिलेगा। रीतिबद्ध कवियों में इसका पर्याप्त अभाव दिखाई देता है। प्रस्तुत कविता में दूती नायिका से उमने प्रेमी की व्यथा का निवेदन कर रही है। वह पावसकालीन समस्त प्राकृतिक क्रिया व्यापार का कारण विरही की व्यथा में दिखाकर नायिका के हृदय में दया उत्पन्न करना चाहती है। विरही की विपाद पूर्ण स्थिति से द्रवीभूत होकर विजली का पागल होकर दहक उठना और अपने जीवनाधार प्रिय के प्रेम की प्रतिभा में परिपूर्ण उसकी (विरही की) पुकार को सुन पपीहे का कण्ठाभिभूत होकर श्रद्धा करना व्यथा के सबप्राप्ति होने की मामिक अभिव्यक्ति है। विरही की अस्थिर और बेचन स्थिति से व्याकुल होकर वायु का दिगभ्रम होना तथा वन और गलियों में भटकना इस व्यथा की मामिक कथा में और अधिक बढ़ा करता है। अतः यह कथन कि ते प्यारी मुजान। ये बरसात की बूढ़े नहीं, वरन् तुम्हारे विरही की व्यथा से द्रवीभूत होकर बादल बन अश्रु की झड़ी लगा रखी है। प्राकृतिक क्रिया व्यापार में इस प्रकार की सहानुभूति प्रकृति के साथ मानव के चिरसाहचर्य का सकेतक है। वह अपने मुख और दुख में प्रकृति को अपने सबसे निकट पाता है। प्रस्तुत उदाहरण में भी कवि ने मध्यस्थ के रूप में दूती का विधान किया है लेकिन परम्परा का यहाँ निर्जोष रूढ़ि के रूप में अधानुकरण नहीं किया गया है। प्राकृतिक व्यापारों में इस प्रकार की सहानुभूति प्रदर्शन के साथ ही कवि ने उनमें शत्रु भाव का भी समावेश किया है। कोकिल मोर, पपीहा, बादल आदि की आवाज विरहिणी की वेदना के लिए कटे पर नमक का बाग बरती प्रतीत होती है

बारी कूर कोविला ! कहीं को धँरवाटति री,  
 कूनि कूनि अवही बरेजा निन कोरि ल ।  
 पड परे पापी य कनापी निसि सोम ज्यो ही,  
 चातक ! चातक त्यो ही नू हू बाा पारि ल ।  
 आनंद के घन प्रान जीवन मुजान बिा,  
 जानि के अकेली सब घेरी दन जोरि ल ।  
 जौ सौं कर आवन बिनोद उरगावन के,  
 तो सौं रे डरारे यजमार घन पोरि ल ॥'

—घनआन प्रयावली, पृ० ८७/२६६

इसम तम परिगणना प्रणाली और रीतिउद्धता का आभास अश्वय मिलना है, लेकिन आत्म निवेदन के रूप में विरहिणी द्वारा काविल, मोर, चातक, वादल आदि के लिए प्रयुक्त आश्रयश्रमूचक विशेषण सार उरणन में एक व्यक्तिनिष्ठ स्पष्टता देते हैं। अतः इस नितांत रीतिउद्ध एव घिसा पिटा यणन नहीं कह सकत। इसी प्रकार सावन माघ, ग्रीष्म, वसंत आदि महीना ऋतुआ तथा अयाय प्राकृतिक उपकरणों और श्रमों के माध्यम से घनानंदन विरह-व्यथा की भाविकता को सफलतापूर्वक अभिव्यक्ति दी है।

उपर्युक्त विवेचन के आधार पर कहा जा सकता है कि घनानंद की विरह भावना वदना की तिलासपूर्ण वरपना न होकर अधिकांशतः अपन निजी जीवनानुभवों पर आधारित है। इसलिए उसमें एक विशेष प्रकार की सहजता और हृदयस्पर्शिता मिलती है। गहन चिन्ताजग्य आत्म निवेदन और निजी अनुभव सत्तम इनमें त्रिधाग-यणन को मात्र यणन न रहने देकर आत्माभिव्यक्ति का दर्जा देते हैं। अतः इनकी वदना पाठकों को अपना सहभागी बनाती है। यह विशेषता इन्हें अपन युग के अधिकांश कवियों में भिन्नता प्रदान करती है।

## ६ भक्ति-भावना

घनानन्द की भक्ति भावना की चचा ने बिना, उसका परिचय अधूरा ही रहगा। लौकिक प्रेम ने संयोग और वियोग—दोना ही दोनों में विष्णु और 'प्रेम की पीर' का अदभुत गायन यह कवि आगे उतरकर दर्शरो-मुख हो गया है। भौतिक प्रेम का आध्यात्मिक प्रेम में रूपांतरण मध्यकालीन भासासिरता का एक बहुत बड़ा सत्य है। सूर, तुलसी नन्ददास, रमछानि आदि भक्तिवाली कवियों में भी नहीं, वरन् पचावर आदि रीतिवाली कवियों में भी देने दया जा सता है। घनानन्द के जीवन-वृत्त के सदाभ में इस सत्य की जार गवन किया जा चुका है कि लौकिक प्रेम की असफलता से प्रेरित होकर वे बड़ावा चले गए और वहाँ निम्नांक सम्प्रदाय में दीपित होकर सखी भाव के उपासक बन गए। गुजान वेश्या के प्रति इनकी घोर आसक्ति राधा और कृष्ण के प्रति प्रेम में रूपांतरित हो गयी। इस प्रकार वासना का साधना में रूपांतरण एक ठोस मनोवैज्ञानिक सत्य पर आधारित है। मध्य काल के घम प्राण जीवन के लिए यही स्वाभाविक मार्ग था। यहाँ यह सत्य विशेष उल्लेखनीय है कि घनानन्द द्वारा अपनाई गई लौकिक क्षेत्र की उन्मुक्तता भक्ति के क्षेत्र में प्रायः गायब हो गई है। फलस्वरूप शिल्पगत लाक्षणिकता और वाणी की कठोरता में भी पर्याप्त कमी आई है। साम्प्रदायिक भक्त 'बहुगुनी' के रूप में घनानन्द का कथन है

‘राधा मदन गोपाल की ही सेवा बनाऊँ ।  
दूध पैन पीका कर कर वसन रिछाऊँ ।  
वासनी नव कुसुम ल रचि रचिहि रचाऊँ ।  
नव पराग भरि भाव सो तिन पर बगराऊँ ॥

—घनानन्द ग्रन्थाली, पद ११६

अभिध्व्यक्ति की इस सहजता में भी एक विशेष प्रकार की तमयता देखी जा सकती है। इस तमयता का आधार लौकिक प्रेम के प्रत्यक्ष अनुभव हैं। अपन लौकिक वियोग काल में कवि ने प्रेम का गहराई से अनुभव किया था और उसके स्वरूप पर विचार करते हुए तब में निर्धारित किया था कि आध्यात्मिक प्रेम पयोधि की 'तरल तरंग का ही एक क्षुद्र वण संगत विश्व का लौकिक प्रेम है

प्रेम को महोदधि अपार हरि के निवार,  
 बापुगे हहरि वार ही तें फिरि आयो है ।  
 ताही एक रस ह्वै विवम अवगाहै दोऊ,  
 नेही हरि राधा जिन्ह देखे सरसायो है ।  
 ताकी कोऊ तरल-तरंग सग छूटयो वन,  
 पूरि लाक लोकनि उमनि उफनायो है ।  
 सोई घनआनंद सुजान लागि हेत हात,  
 ऐसैं मधि मन पै सत्प ठहरायो है ॥'

—घनआनंद कवित्त, पृ० २०२/३१०

इससे स्पष्ट है कि लौकिक प्रेम राधा कण्ठ के अलौकिक प्रेम का ही एक अंश है। फलस्वरूप घनानंद अश को त्याग कर अशी की ओर उ मुख हुए हैं।

कवित्त-सवयो म रचित 'सुजान हिन' को छोड़कर घनानंद की अन्य सभी रचनाएँ किसी न किसी रूप में उनकी भक्ति भावना से सम्बंधित हैं। यद्यपि इनका साहित्यिक गौरव लौकिक प्रेमपरक रचनाओं के कारण ही है फिर भी मात्राधिक्य के कारण और इनके समग्र व्यक्तित्व से समुचित परिचय के लिए भक्तिपरक रचनाओं का पर्याप्त महत्व है।

कृपाकंद घनानंद की भगवतकृपा के महत्व से सम्बंधित रचना है जिसमें 'सुजान हित' के भी कुछ कवित्त-सवयो समाविष्ट कर लिये गए हैं। इस रचना के अधिनाश कवित्त सवयो तथा पदा में सुजान नाम का स्वाम के साथ सम्बद्ध कर दिया गया है। इसके साथ ही सासारिक विरक्ति के भाग्य को स्वाम कृपा के साथ जाड़ा गया है। लगता है कि यह घनानंद की विरक्ति के आरम्भिक चिन्ता की रचना है, जिसमें 'सुजान हित' का कवि साफ साफ पहचान में आता है। इसका एक उदाहरण है

'जायु जी वायु ती घूरि सबै सुख जीवन मूरि सभारत क्यों नहीं ।  
 ताहि महामति ताहि कहा गति दैं बमणी विचारत क्या नहीं ।  
 नमनि सग फिर भटक्यो पल भूदि सरप निहारत क्यों नहीं ।  
 स्वाम-सुजान रया घनआनंद ग्रान-मपीहनि पारत क्यों नहीं ॥

—घनआनंद ग्रथावली, पृ० १५१/१२

सासारिक जीवन और सुखों के प्रति विरक्ति कवि को भगवत भक्ति की ओर ले जाती है।

विपोग बेलि में घनानंद न कण्ठ के प्रति गापिया की विरहानुभूति का चित्रण किया है। कवि के लौकिक विरह की व्याख्या किस प्रकार अलौकिक के विरह की व्याख्या बन गई है—इसका अच्छा उदाहरण इस रचना में मिलता है।

लगता है गोपिया के माध्यम से कवि न अपनी ही व्यथा का निवदन किया है। इस स्पष्ट रूप से समझने के लिए एक दो उदाहरण पर्याप्त ह

‘अनोखी पीर प्यारे कौन पाव ।  
पुकारौ मीन म कहिवा न आव ॥  
अचभे की अगनि अतर जरौ हो ।  
परी सियरी भरौ नाहि मरौ हो ॥

—घनजानन्द ग्रन्थावली, पृ० १६८/१६ १७

फारसी शैली की भावावेशपूर्णता यहाँ स्पष्ट रूप से लक्षित होती है। सारी रचना इसी शैली में लिखी गई है। स्थान स्थान पर ‘मुजान हित’ की लाक्षणिक शब्दावली भी इसमें दिखाई देती है। ‘इश्क-लता’ की रचना भी कवि न इसी शैली में की है। इसमें प्रगाढ़ प्रेम भावना और गहरी वियोग-व्यथा के साथ ही प्रिय के मादक सौंदर्य का वर्णन फारसी की अतिशय भावात्मक शैली में किया गया है। इसकी भाषा में अरबी फारसी के शब्दों के साथ पंजाबी भाषा की प्रमुखता है। केवल दोहों में ब्रजभाषा का प्रयोग हुआ है। अरुन, निमानी, माझ आदि छंदा की भाषा अरबी फारसी मिश्रित पंजाबी है। इसमें इश्क, महबूब, यार, दिलदार, जहर, बहर आदि शब्द फारसी की शेरों शायरी का वातावरण प्रस्तुत करते हैं। दो चार उदाहरणों में यह बात स्पष्ट हो जाएगी

जिगर जान महबूब जमाने की खेदरदी देदा है ।  
पाव दिला दे जहर घँसकर बेनिसाफ दिल लदा है ॥  
दिलपसद दिलदार यार तू मुजनु की तरसा दा है ।  
रक्ति दिहाड़े तलब तुमाडी जवकल इलम उडादा है ॥’

—घनजानन्द ग्रन्थावली पृ० १७७/१८ १९

इस प्रकार की भाषा और भावाभिव्यक्ति को देखकर कुछ विद्वानों ने इसे घनानन्द से भिन्न किसी दूसरे आनन्दधन की रचना बताया है। लेकिन घनानन्द की मूल रचना दृष्टि को देखते हुए इस प्रकार की आशंका निमूल लगती है। उनकी अन्य रचनाओं से समानता देखने के लिए एक उदाहरण पर्याप्त है

‘हीन भए जल मीन छीन बुधि मडी पीर न पाव हे ।  
लाय बलक यार अपन कूत ही छिन भरि जाव हे ॥

—घनजानन्द ग्रन्थावली, पृ० १८१/४१

यही भाव एसी ही शब्दावली में ‘मुजान हित’ में अनन्त इस प्रकार आया

हीन भए जल भीन अधीन कहा कछु मो अकुलानि समा ।  
नीर सनेही को लाय बलक निरास हूँ कायर त्यागत प्राण ॥

—घनानन्द कवित्त, पृ० ४५/८

‘यमुना यग’, प्रीति पावस, ‘रग बघाई’ आदि बहुत ही छोटी रचनाएँ हैं जिनके नाम में ही उनके विषय स्पष्ट हैं। ‘प्रेम पत्रिका’ भी एक छोटी ही रचना है, लेकिन काव्य गुणा की दृष्टि से यह ‘सुजान हित’ जमी ही है। इसका आरम्भ प्लवग छन्द से इस प्रकार होता है

‘स्याम तिहारो पाली तुमहि सुनाइहो ।  
हाय हाय फिर हाय कहूँ जा पाइहो ॥

—घनानन्द ग्रयानली, पृ० १६१/१

इसके बाद विरहिणी गाविया न प्रेम पत्र के माध्यम से उपासना मिथित अपना सदेश कृष्ण के पास भेजा है। अनुभव चन्द्रिका, गोकुलगीत, नाम माधुरी, गिरि पूजन, भावना प्रकाश आदि रचनाओं में भक्ति भावना के विविध रूप आए हैं। भक्ति भावना की दृष्टि से प्रेम-पद्धति और वृषभानुपुर सुषमा वनन का विशेष महत्व है। ‘प्रेम पद्धति’ में कवि ने अपने सम्प्रदाय की उपासना पद्धति को अच्छी तरह स्पष्ट किया है। गोपी भाव का अनुसरण करते हुए, उनका प्रति आदर निम्बाक सम्प्रदाय में विहित सखी भाव की उपासना का संकेतक है। इसका आरम्भ गोविया के महत्व स्मरण से इस प्रकार होता है

‘कहत कहो गोपिन की प्रेम । बिसर जहा सब विधि नम ॥

‘प्रेम पद्धति’ की भाँति ही वृषभानुपुर सुषमा वनन का भी साम्प्रदायिक दृष्टि से विशेष महत्व है। इसके नाम से लगता है कि इसमें वृषभानुपुर का वनन होगा। लेकिन इस दाहे और चार चौपाइया में वृषभानुपुर का वनन करने के बाद कवि ने अपनी साम्प्रदायिक स्थिति को विस्तार से स्पष्ट किया है। अपने को राधा की चौकस चेरी’ बताते हुए उसने सलिता, विसाखा आदि राधा की अतरंग सखियाँ के प्रति भी अपना आदर भाव व्यक्त किया है। राधा ने प्रसन्न होकर उसका बहुगुनी नाम रखा है। वस्तुतः निम्बाक सम्प्रदाय के उपासक घनानन्द को सखी भाव की उपासना के लिए साम्प्रदायिक नाम ‘बहुगुनी’ प्राप्त हुआ था

राधा नाव बहुगुनी राख्यो ।

साईं जरथ हिय अभिलाख्यो ॥

—घनानन्द ग्रयानली पृ० २४१/१६

बहुगुनी का अर्थ है, बहुत गुणा से युक्त। भक्त के रूप में इस अर्थ की हृदय



म पूण अभिलाषा ही 'बहुगुनी' का उद्देश्य है

'रीषनि विवस होत जव जानौ ।

तव बहुगुनी कला उर आनौ ॥

बहुगुनी कला का अभिप्राय भी इस रचना में स्पष्ट किया गया है। राधा की चेरी के रूप में बहुगुनी का काय है शृंगार के सब सामान एकत्र करना, फूलों के आभूषण बनाना, रमणीय उक्तियाँ, कवित्त, छन्द, संगीत आदि से राधा का प्रसन्न करना। सम्प्रदाय की ओर से ये ही काय घनानन्द को सौंप गए थे। जपनी गायन कला और कवित्व शक्ति के लिए वे प्रसिद्ध थे ही। इन्हीं प्रस्तुत रचना में इस प्रकार संकलित किया गया है

ताही सुरहिं साधि कछु वालो । प्रेम लेपटी गासनि घाली ॥

दुरी बात हूँ उधरि पर जब । सो सुख कह्यो परत न कछू तब ॥

सुरसाधना और दुरी बात का खोलकर राधा कृष्ण को प्रसन्न करने के लिए घनानन्द के कृतित्व का लगभग एक तिहाई अंश विभिन्न राग रागिनियाँ में निम्न पद साहित्य है। अतः भक्ति भावना की दृष्टि से इनकी पदावली का विशद महत्व है।

घनानन्द की पदावली में कुल १०५७ पद हैं। य सभी पद कवि का भक्ति भावना से सम्बद्ध है। सावित्र भक्ति, श्री कृष्ण वधाइ, यमुना यश, मुरलीनादन, प्रेम की अनयता, पूर्वानुराग, अभिलाषा, प्रेमापालम्भ, सयोग कलि, विरह, खण्डिता मान, विविध प्रकार की लीलाएँ हाली, वसन, पाग आदि इन गीतों का प्रमुख विषय है। सखी भाव की उपासना के अंतर्गत कृष्ण भक्ति के सम्पूर्ण आचार विधान इन गीतों में अच्छी तरह समाहित हो गए हैं।

गीति काव्य की दृष्टि से घनानन्द की पदावली एक अनूठी रचना मानी जा सकती है। व्रजभाषा संगीत विशेषकर सुर संगीत से इसमें पर्याप्त भिन्नता है। सुर के पद शब्दाध्य प्रधानता के कारण कायात्मक भले ही हों, लेकिन ताल, लय आदि की दृष्टि से घनानन्द के पद अधिक महत्वपूर्ण हैं। महात्मा हितवन्दावनदास की 'हरिकलावलि' में घनानन्द के ग्याल की इस प्रकार प्रशंसा की गई है

'आनन्दघन को छयाल' इक गायो खुलि गए नन ।

सुनत महा विह्वल भयो मन नहि पायो धन ॥

वस्तुतः छयाल में शब्दार्थ की अपेक्षा संगीत तत्त्व की प्रधानता होती है। अति सन्निपात शब्द-रचना का ताल और सुर के आरोह-अवरोह द्वारा विस्तार इमनी विशेषता है। उदाहरण के लिए घनानन्द का एक छयाल लिया जा सकता है

तारे बारनुवाँ का बरा मोरत जिय तरस ।

आनदधन प्रिय दरस ओमेरनि असुवनि महा बरस ॥

—घनानन्द ग्रथावली, पृ० ४१६/३५३

यह अपन आप में एक सम्पूर्ण गीत है। लेकिन इसकी पूर्णता की सिद्धि तान और गुर के माध्यम में होती है। आलाप इसका प्राण है। ऐसा ही एक दूसरा उदाहरण है

हसी हो बस क जावें जमुना जत लगर छैल ठाढो

गैल माँग कर बोली-ठाली ।

प्रजमाहन आनंदधन उनयो हो रहै कहि कहा रहौ

दैया एम जवाली ॥

—घनानन्द ग्रथावली, पृ० ४३५/४५०

हवाला के साथ ही घनानन्द के ताल स्याधिन अधिकांश पद भी बहुत छोट छोटे, तीन-तीन, चार चार पक्तियों के हैं। इन सभी में काव्यरस की अपेक्षा संगीत तत्व की प्रमुखता है। शास्त्रीय संगीत की दृष्टि में ये अपभ्रान्त कुछ क्लिष्ट अवश्य हैं, लेकिन स्थान स्थान पर लोकगीत शैली के समावेश से इनमें एक विशेष प्रकार का आकर्षण आ गया है। उदाहरणार्थ एक पद है

‘वनवारी रे त तो यावरी करी ।

मन की धिया कौन सो कहियँ बीतन जस घरी घरी ॥’

—घनानन्द ग्रथावली, पृ० ४४७/५०५

लेकिन जहाँ इस प्रकार की लावण्य नहीं भी है वहाँ लावण्य और लोक भाषा के समावेश से कवि ने अदभुत मार्मिकता उत्पन्न की है

इन विरहा फाग मचाय दई, आए न ए निरदइ सुख्यो न लई ।

रग लियो सब अगनि तैं ही भिज भिज यो सुखइ ।

या की हयचलई कहा कहियँ पस पल हियरा हान हइ ।

आनंदधन प्रजमाहन साहन ऐसैं औसर कसैं करत गई ॥

—घनानन्द ग्रथावली, पृ० ५७५/१००६

इस प्रकार के विविध सूचक पद घनानन्द की पदावली में कम हैं। ‘सुजान हित’ का चिरविवाग तो इनमें प्रायः गायब है। थोड़ा भाव, छेड़ छाड़, प्रिय-स्मरण अभिलाष दशा आदि के भाव ही पदावली में अधिक हैं। इस प्रकार के स्मरण अभिलाषा आदि विरहमूलक न होकर मिलन सुख से प्रेरित लगते हैं। इस तथ्य को कुछ उदाहरणों के माध्यम से अच्छी तरह समझा जा सकता है

अरी पनघटवा आनि जर ।

अटपटि प्यास भरो ब्रजमाहून पलकनि जोक कर ।

रुचिर चाय ललचाय निहारै मेरेऊ धीर हर ।

उधरि उधरि भिजवै आनंदधन चापनि लाय सर ॥

घनानन्द ग्रथावली, पृ० ४६७/६६६

वस्तुतः इस प्रकार के छोटे छोटे गीत अत्यन्त प्रगाढ़ मनादशा में लिखे गए हैं। विभिन्न अवसरों पर गाए जाते हैं। इनका निर्माण हुआ है। वसंत, होली आदि स सम्पन्न सभी गीत प्रायः इसी उद्देश्य से लिखे गए हैं। लोक जीवन में भक्ति के प्रसार के लिए इस प्रकार का माध्यम सर्वाधिक प्रभावशाली होता है। उदाहरण के लिए यहां हाली का एक गीत लिया जा सकता है

मतवार मोहन होरी को ।

जाहि सहज ही रस का चसका यासन गहि बरजारी को ।

लटुवा भयो फिरत दिन रजनी लघुवा गारी भोरी का ।

या ब्रज यह औसर आनंदधन अतिरस डोराढारी को ॥

—घनानन्द ग्रथावली पृ० ५१९/७८०

सरस शृंगारिक भावनाओं के साथ ही घनानन्द ने विरक्तिपूर्ण सात्विक भक्ति के भी अनेक पद रचे हैं। इस प्रकार के पदों में विरक्त भक्त के मन की अविकल झांकी मिलती है

सुमिरि मन हरि पद सांची रे ।

झूठे राखि क्या कित धाव डगमग खाची रे ।

सुधरो सुधिर जहा नहि पहुँचत माया नाची रे ।

अति अखण्ड आनंदधन दरसे पुरति न जाची रे ।

तिहि रस सरसि होत किन कबहुँ जड रोमाचे रे ॥

—घनानन्द ग्रथावली, पृ० ३५०/८०

इस प्रकार हम देखते हैं कि पदावली के गीतों में भक्त हृदय की तमयता अपनी पूरी तीव्रता के साथ उजागर हुई है। भक्ति विषयक अनेक रचनाओं का अवलोकन करने के बाद हम निर्विवाद रूप से कह सकते हैं कि घनानन्द ने जिस तमयता के साथ लौकिक शृंगार का चित्रण किया है ठीक उसी सरलीनता के साथ भक्ति के क्षेत्र में भी रम है। सुख के प्रति उनका सारा लौकिक आकर्षण अत्यन्त राधा माधव के चरणों में समर्पित हो गया है। आत्म समर्पण की जिस भावना को लेकर ये प्रेम साधना में प्रवृत्त हुए थे, वह अतः तक बनी रही है।

## १० काव्य-शिल्प

सामिक भाव विधान की भांति ही व्यञ्जना कौशल की दृष्टि से भी घनानन्द की कुछ निजी विशेषताएँ हैं। इन्हें अच्छी तरह समझे बिना उनकी भाव योजना के विशिष्ट का उद्घाटन पूर्ण नहीं हो सकता। कव्य को पाठक तक सही ढंग से सुगमता पूर्वक पहुँचाने का एकमात्र साधन काव्य शिल्प ही है। इसलिए काव्य में इसके महत्त्व को निर्विवाद रूप से स्वीकार किया गया है। रीतिकाल—जिसमें घनानन्द का कवि पल्लवित पुष्पित हुआ था—शिल्प प्रधान युग था। फलस्वरूप उसे कला काल, अलङ्कृत काल आदि नामों से भी अभिहित किया गया है। रीतिकाल अपने आप में विषयगत या कलागत रुढ़ियाँ की प्रधानता का संकेतक है, जिसमें रीति या प्रणाली को विशेष महत्त्व दिया गया है। घनानन्द में शिल्प के प्रति कोई बसा आग्रह नहीं दिखाई देता, जसा कि आचार्य रीतिबद्ध कवियों में हम देखते हैं। फिर भी ये काव्य के कला पक्ष के प्रति पर्याप्त जागरूक दिखाई देते हैं। इन्होंने भी सवन्न प्रायः अलङ्कृत शैली का सहारा लिया है। लेकिन विषय और शिल्प के समुचित सामंजस्य को देखते हुए हम इन्हें कलावादी नहीं कह सकते। पाण्डित्य या चमत्कार-प्रदर्शन की प्रवृत्ति इनमें कहीं नहीं मिलती। इस ठीक से समझने के लिए घनानन्द की भाषा शैली के कुछ विशिष्ट पहलुओं पर विचार कर लेना आवश्यक है।

### भाषा

भाषा भाषा और विचारों की बाहिरा होती है, अतः वह 'जो भी हो'—यह सा ठीक है कि 'तु' 'तमी' भी हो—इस उचित नहीं माना जा सकता (उक्ति विशेषा कव्या भाषा जाहो साहा) इस उक्ति के आधार पर रीतिकाल के प्रमुख आचार्य कवि मिर्जारी दास न तुलसी और मग का कवि शिरामणि के रूप में स्वीकार किया गया। उनकी एतद् विषयक भाष्यता है

तुलसी गग दुबो भए सुकविन के सरदार।

जिनको कविना में मिल भाषा विविध प्रकार ॥

मिर्जारीदास न तत्कालीन भाषा प्रयोग की प्रवृत्ति का ध्यान रखकर ही ऐसी भाष्यता निर्धारित की थी। समूचे रीतिकाल में द्वजभाषा को प्रमुखा देते हुए भी उससे साथ विभिन्न बोलियों में प्रचलित शब्दों का घुसा मिश्रण किया

गया। यह प्रवृत्ति काव्य भाषा के लिए बहुत हितकर नहीं सिद्ध हुई। रीतिवालीन ब्रजभाषा साहित्य में जहाँ छन्द, अलंकार, कवि वर्णन-परिपाटी आदि पर इतना विस्तार से विचार किया गया, वहाँ भाषा के सम्बन्ध में एक भी ठीक ठिकाने का प्रयत्न नहीं लिखा गया। इस भाषा प्रयोग के सम्बन्ध में एक प्रकार की अराजकता दिखाई देती है। धनानन्द ने इस अराजकता से अलग का बचाव है। इनकी 'सुजान हित' विशुद्ध ब्रजभाषा में लिखी गई रचना है। 'इशनेलि' तथा कुछ पद्यों में जहाँ कवि ने अरबी फारसी और पंजाबी भाषा का प्रयोग किया है वहाँ ब्रज भाषा को उसमें जबरदस्ती नहीं घुसड़ा है। यह प्रवृत्ति उनकी काव्य भाषा सम्बन्धी नीति का संकेत करती है।

काव्य की भाषा का व्याकरण ज्युति, शवित्य, अव को व्यवहार करने में अश्वमेध शब्दावली, दुरुहता आदि के दोषों से तो मुक्त होना ही चाहिए। काव्य को प्रेयणीय बान के लिए उसका व्याकरणानुमादित होना, शब्दानली का सुविचारित सुव्यवस्थित और सटीक होना, भावाभिव्यक्ति में सहायता पहुँचाने वाली शब्द शक्ति, लोकोक्ति मुहावरों आदि से युक्त होना भी आवश्यक है। इन सबकी समुचित भाजना से कवि अपनी अभिव्यक्ति का पनी बनाता है। धनानन्द की भाषा पर इन सभी दृष्टियों से विचार करने ही हम इनकी एतद् विषयक विशेषताओं को समझ सकते हैं।

(क) व्याकरण की दृष्टि से—धनानन्द के प्रशस्तिकार ब्रजभाषा में इन्हें 'ब्रजभाषा प्रवीण' और 'भाषा प्रवीण' दोनों बताया है। इससे यह स्पष्ट संकेत मिलता है कि ये ब्रजभाषा के प्रयोग में निपुण होने के साथ ही भाषा की सामान्य गतिविधियों के भी समझ पारखी थे। कुछ आलोचकों ने 'भाषा प्रवीण' का अभिप्राय बहुभाषा प्रयोग माना है। धनानन्द की भक्ति विषयक रचनाओं में अरबी, फारसी, पंजाबी, अवधी आदि भाषाओं का प्रचुर प्रयोग देखकर ही ऐसा तात्पर्य निकाला गया है। लेकिन हम पहले ही इस तथ्य को देख चुके हैं कि जहाँ कवि ने अरबी, फारसी या पंजाबी का सहारा लिया है वहाँ भाषा का स्वरूप अरबी फारसी या पंजाबी के ही अनुकूल रखा है। उसमें ब्रजभाषा की अनावश्यक घस पठ नहीं होने दी है। इसी तरह ब्रजभाषा के साथ ही उसने दूसरी भाषाओं के शब्दों का मिश्रण नहीं होने दिया है। धनानन्द की कविता के प्रमुख स्तम्भ 'सुजान हित' में विशुद्ध ब्रजभाषा का ही प्रयोग हुआ है। अतः उनकी ब्रजभाषा प्रवीणता का विशेषण इस रचना के आधार पर ही करना उचित होगा।

धनानन्द की भाषा सम्बन्धी विशेषताओं को समझने के लिए सर्वप्रथम ब्रज भाषा के स्वरूप पर विचार करना आवश्यक है। इन्होंने इसके शुद्ध और साहित्यिक स्वरूप की रक्षा पर पूरा ध्यान रखा है। हमने इस तथ्य को पहले ही देख लिया है कि रीतिकाल में काव्य शास्त्र के अंतर्गत अलंकार, पिंगल आदि के

नियमा की तो पूव चचा हुई, लेकिन भाषा की शुद्धता और उसके व्याकरण की ओर विल्पुल ही ध्यान नहीं दिया गया। आधुनिक युग में वागू जगन्नाथ दास रत्नाकर न जय साहित्यिक व्रजभाषा का व्याकरण लिखन का निश्चय किया तो रीतिकाल के केवल दो ही कवि मिलते, जिन्हें प्रामाणिक आधार बनाया जा सकता था। इनमें एक घनानन्द और दूसरे बिहारी थे।

रीतिकाल में व्रजभाषा के साथ अवधी का मिश्रण सबसे अधिक हुआ है। शब्द रूपा की दृष्टि से अवधी की प्रकृति अकारा त जोर राध्यत है, जबकि व्रजभाषा की प्रकृति आकारान्त दीघा त है। अवधी में कतिर प्रयोग होता है, जैसे 'हम कह' 'य पत', 'तुम सुने' आदि। इसके विपरीत व्रजभाषा में प्रायः कमणि प्रयोग होता है और खड़ी बोली की तरह कर्ताकारक में करणकारक का चिह्न न बतून स स्थाता पर लगता है, जैसे धिन कही, 'ऊन सुनी' आदि। इस प्रकार की दो विराधी प्रकृति की भाषा के शब्दों के मिश्रण से अशुद्धि में बाधा उत्पन्न होती है। वाक्य का अध्ययन करते समय हम भाषा के एक निश्चित स्वरूप का ध्यान में रखते हैं। अतः बीच बीच में अन्य भाषा के शब्दों के ध्यान और उनके प्रयोग पर टक है। इस दृष्टि से विचार किया जाए तो हम देखेंगे कि घनानन्द न व्रजभाषा के व्याकरण और शब्द निमाण की उसकी प्रकृति का सख्त ध्यान रखा है। इनके कवित्त-सवैया में अवधी के शब्द कठिनाई से मिलेंगे। यदि अन्य बालिया के कुछ शब्द कही आए भी ह तो उन्हें कवि न बड़े ही स्वाभाविक ढंग से व्रजभाषा के व्याकरण में निबद्ध कर दिया है। व्रजभाषा की शुद्धता और व्याकरण व्यवस्था की दृष्टि से केवल बिहारी ही इनकी समकक्षता में रखे जा सकते हैं। किया कारक आदि का रूप विधान, तद्भव रूपा का प्रयोग आदि घनानन्द न व्रजभाषा के नियमानुसार ही किया है। अतः इन्हें 'व्रजभाषा प्रवीण' कहना सवया संगत है।

(ख) शब्दावली की दृष्टि से—बिहारी के साथ ही रीतिकाल के अधिकांश कवियों में हम अरबी, फारसी, अवधी, बुदलखण्डी, वैमवाडी, भागपुरी, राजस्थानी आदि के पयाप्त शब्द मिलते हैं। लेकिन अपनी व्रजभाषा की रचनाओं में घनानन्द न इनका समावेश नहीं करता है। केवल भाषा की शुद्धि ही नहीं परन्तु शब्द चयन और शब्द निर्माण की दृष्टि से भी घनानन्द न अपनी विशिष्टता का परिचय दिया है। इन एक उदाहरण द्वारा अच्छी तरह समझा जा सकता है

कित का हरि गो वह द्वार अहो जिहि मो तन बाधिन छोरेत ह।

अरसानि गहो उहि बानि कछू सरसानि सो जानि निहोरेत ह।

घनानन्द प्यारे सुजान सुनी तब यो मव भातिन भोरेत ह।

मन भाई जो तोरन ही, तो कछो विसवासी सनह क्या जोरेत ह॥

यहाँ 'ढरिगौ', 'ढार', 'ढोरत', 'अरमानि', 'सरमानि', 'निहोरत', 'भोरत', आदि शब्द कवि की शब्द निर्माण शक्ति के परिचायक हैं। 'ढार' शब्द ढाल या ढरान के अर्थ में प्रयुक्त होता है, लेकिन यहाँ उसका प्रयोग कृपा या द्रवीभूत हान के अर्थ में हुआ है। अतः 'ढरिगौ' ढल गया के स्थान पर समाप्त हो जाना के अर्थ में आया है और 'ढारत' ढलवान या 'ढुढवान' के स्थान पर अनुरूल होने के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है। यही स्थिति अरमानि, 'सरमानि', 'निहारत', 'भोरत' आदि शब्दों की भी है। कवि ने इन्हें नवीन अर्थ प्रदान किए हैं। घनानन्द की इसी विशेषता का लक्ष्य कर जाचाय रामचन्द्र शुक्ल ने कहा है कि 'भाषा की पूरव अर्जित शक्ति से ही काम न चलाकर इन्होंने अपनी आर से नयी शक्ति प्रदान की है। भाषा का ऐसा वेधडक प्रयोग करने वाला हिन्दी के पुराने कवियों में दूसरा नहीं हुआ। कवि की शब्द प्रयोग और शब्द निर्माण की इस विशेषता को हम आगे लाक्षणिकता के प्रसंग में विशेष रूप से देखेंगे। यहाँ इतना जान लेना पर्याप्त है कि व्याकरण और शब्दावली—दोनों ही दृष्टियाँ से घनानन्द की भाषा अत्यन्त सभी व्रजभाषा कवियों की अपेक्षा अधिक शुद्ध और व्यञ्जक है।

(ग) शब्द शक्तियों की दृष्टि से—व्याकरणिक शुद्धता, भावानुकूल एवं प्रसगानुकूल शब्दावली के चयन के साथ ही भाषा में निहित शब्द शक्तियों का ज्ञान भी कवि के लिए आवश्यक है। मेरे विचार में व्रजनाथ द्वारा घनानन्द को 'भाषा प्रवीण' कहना भाषा की जगन्माय गतिविधियाँ और उसकी शब्द शक्ति से पूर्ण परिचय का संकेतक है। शब्द जब अपने सामान्य अर्थ बाध से भावाभिव्यक्ति में असमर्थ हो जाते हैं तब कवि के लिए शब्द साधना आवश्यक हो जाती है। भाषा की शक्ति सम्पन्नता पर विचार करते हुए भारतीय साहित्य शास्त्र में शब्द की तीन शक्तियाँ—अभिधा, लक्षणा और व्यञ्जना शक्ति पर बड़े विस्तार से विचार किया गया है। वाच्यार्थ का बोध करवाने वाली शक्ति अभिधा होती है। वाच्यार्थ के साथ या उसे छाड़कर लक्ष्यार्थ का बोध कराने वाली शक्ति को लक्षणा कहते हैं। अभिधा और लक्षणा शब्द शक्तियाँ जब जवाब दे जाती हैं, तब कवि यजना शक्ति का सहारा लेता है।

लक्षणा और यजना के क्षेत्र में मध्ययुग के कवियों ने कम ही प्रवेश किया है। घनानन्द उस युग में अकेले कवि हैं, जिन्होंने इन शक्तियों का पूरा उपयोग किया है। इनकी इस प्रवृत्ति का लक्ष्य कर ही जाचाय रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा है कि 'भाषा के लक्षक और यजक रूप की सीमा कहाँ तक है इसकी पूरी परख इन्हीं को थी। लक्षणा का विस्तृत मदान खुला रहने पर भी हिन्दी कवियों ने उससे भीतर बहुत ही कम पैर बढ़ाया। एक घनानन्द ही ऐसे कवि हुए हैं, जिन्होंने इस क्षेत्र में अच्छी दौड़ लगाई है। यहाँ लक्षणा और यजना की तकनीकी बारीकियाँ और पारिभाषिक सीमाओं की आर-जान की अपेक्षा कवि की

लाक्षणिक प्रयोग और लाक्षणिक मूर्तिभक्ता सम्बन्धी विशेषताओं पर ही विचार करना हमारे लिए अधिक उपयोगी होगा।

लाक्षणिकता घनानन्द की भाषा की प्रमुख विशेषता है। इसके द्वारा कवि नए-नए अनिवचनीय भाव स्थितियों और मनोदशाओं की समुचित अभिव्यक्ति की है, तो दूसरी ओर अमृत भावा का मृत रूप देकर उन्हें सवेदनीय बनाया है। कुछ उदाहरणों द्वारा इस तथ्य का ज्ञान से समझा जा सकता है

‘गतिनि तिहारी देगि थकनि मै चली जाति,  
धिर चर दमा कमी डकी उधरति है।  
बल न परति बहू बल सा परति हाय,  
परनि परी हों जानि परी न परति है।  
हाय यह पीर प्यारे ! कौन सुन, कासा कही,  
सहा घनजान कथा जदर जरति है।  
भूलनि चिहारि बोजू हैं न हो हमारे तातें,  
विसरनि रावरी हमें स विसरति है।

—घनजानन्द ग्रथावली, पृष्ठ १०४/३२६

प्रिय की अतिशय निष्ठुरता का दर्पण विषम प्रेम की पीडाग्रस्त विरहिणी की आंतरिक वदना की सावैतिक अभिव्यक्ति इस कवित्त में हुई है। अनिवचनीयता की अभिव्यक्ति में वाणी बनना की किम सीमा तक जा सकती है—इसका अद्भुत प्रमाण हम कवित्त में मिलता है। यह सारी बहना विलक्षण लाक्षणिक प्रयोगों के माध्यम से जाइ है। गति’ को देखकर चलना अर्थात् प्रिय की उपेक्षा की आदत को देखकर विध्वंसित हो जाना थकन में भी चलत जाना अर्थात् दुःशा में भी जीवन बाटते रहना, ‘जबल और चल दशा का ढके हुए उधरना अर्थात् अस्पष्ट बने रहना, ‘परनि’ का न जान पडना अर्थात् पड़ी हुई विपत्ति का पता न लगना, ‘भूलनि और चिहारि’—दोनों का साथ न होना अर्थात् स्मरण और विस्मरण की भावना से रहित, चेतना शून्य हो जाना विसरनि का ले विसरना अर्थात् विस्मरण द्वारा आत्म विस्मृति के गत से डाल दिए जाना आदि सभी प्रयोग लक्ष्याय के सचेतक हैं। लेकिन यहाँ इस बात का ध्यान रखना आवश्यक है कि उक्त प्रयोग लक्षणा या व्यञ्जना के पारिभाषिक दायर में आबद्ध नहीं हैं। लक्षणा में वाच्यार्थ बाधित हो सकता है और लक्ष्याय का साथ भी रह सकता है। यहाँ सम्पूर्ण चमत्कार प्रायः अमिधामूलक ही है और अभिप्रेत अर्थ की सिद्धि भी बहुत कुछ अमिधा-व्यापार से ही होती है। वस अमिधा का अर्थ काय माना गया है लेकिन कुछ काव्य शास्त्रियों ने लक्षणा का ही और अभिधा का श्रेष्ठ काव्य माना है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल तो काव्य का अभिधा व्यापार ही मानते



है। इस दृष्टि से विचार किया जाए तो घनानंद के ये प्रयोग शब्द शक्तियों के शास्त्रीय दायरे का अतिक्रमण कर एक ओर इनकी उन्मुक्त दृष्टि का परिचय देते हैं और दूसरी ओर एक अभिनव व्यञ्जना पद्धति का भी संकेत करते हैं। घनानंद के सम्बन्ध में इस तथ्य को लक्ष्य कर आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा है 'लाक्षणिक मूर्तिमत्ता और प्रयोग वैचित्र्य की जा छटा इनमें दिखाई पड़ी, खेद है कि वह फिर पौने दो सौ वर्ष पीछे जाकर आधुनिक काल में उत्तरार्द्ध में अर्थात् वर्तमान काल की नूतन वा व्यवधारा (छायावाद) में ही, अभिव्यञ्जनावाद में प्रभाव से कुछ विदेशी रंग लिये प्रकट हुई।'—(हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ३२२-२३) इस तथ्य को कुछ अन्य उदाहरणों के माध्यम से अधिक अच्छी तरह समझा जा सकता है

- १ 'राकी रहै न दहै घनानंद, बावरी रीझ के हाथन हारिय ।'
- २ 'धररा बरस रितु में घिरि क, नितही आखिया उधरी बरस ।'
- ३ 'उजरनि बसी है हमारी आखियां देखी, सुरस सुदेस जहा रावरे बसत ही ।

- ४ 'अकुलनि के पानि परयो दिन राति ।'
- ५ 'पियराई छाई तन सियराई लौं बहौं ।'
- ६ 'हैं सौं घरी भाग उधरी अनंदघन,  
सुरस बरस लाल देखिहौ हरी हर्ष ।'

उक्त उदाहरणों में लाक्षणिकता और प्रयोग-वैचित्र्य चमत्कार विधायन की अपेक्षा भाव को तीव्र बनाने में सहायक सिद्ध हुए हैं। प्रथम उदाहरण में व्यक्त भाव है—'रीझ पर किसी का वश नहीं।' लेकिन इस कथन में 'रीझ की वह तीव्रता नहीं, जो 'बावरी रीझ के हाथ हारन में है।' 'रीझ' आसक्ति के अर्थ में भाववाचक संज्ञा है, लेकिन कवि ने यहां उसे व्यक्ति या चरित्र सत्ता का रूप देकर उसका सम्मूतन किया है। दूसरे उदाहरण में 'उधरी बरस' के स्थान पर खुलकर बरस' से भी काम चलाया जा सकता था। किंतु 'घिरि क बरस' के सन्दर्भ में 'उधरी बरस' से आखों की जो व्याकुलता प्रत्यक्ष हुई है, वह 'खुलकर बरस' से संभव नहीं थी। यहां वात्सल्य और आत्मा में विरोध दिखा कर चमत्कार भी उत्पन्न किया गया है, लेकिन यह चमत्कार भ्रूंसलाधार दृष्टि का भूत भी करता है। इस प्रकार 'खुल कर बरसना' मुहावरे का यहां नया संस्कार प्रदान किया गया है। तीसरे उदाहरण में 'उजरनि बसी है' के स्थान पर 'हमारे नष्ट उजड़ गए हैं'—'उहे चारा आर कुछ नहीं दिखाई देता' आदि प्रयोग स्थिति की गंभीरता और तीव्रता को नहीं व्यक्त कर पाते। यहां कवि ने 'उजरनि' शब्द का कर्त्ता रूप में प्रमुखता देकर उजाड़पन को सम्मूर्तित किया है। यही बात चौथे उदाहरण में भी मिलेगी। 'अकुलनि के पानि परयो' में जो तीव्रता आदि है वह 'प्राण अत्य

ध्रिक् व्याकुल हो गए ह' में कभी नहीं आ पानी। व्याकुलता भाववाचक सत्ता है, लेकिन इस बहुवचन में प्रयुक्त कर जातिवाचक सत्ता का रूप दिया गया है। इसी प्रकार 'रीव' से रीझनि, लाज से लाजनि, व्यथा में व्यथानि, मुंदरता से मुंदर-तानि आदि प्रयोगों द्वारा कवि ने अविनाश स्थला पर सूक्ष्म भावा का सघन करने का सफ़्त प्रयास किया है। पाँचवें उदाहरण में 'सियराई ला दहा' विरोध मूलक विलक्षण प्रयोग है जो विरहिणी की विषम व्यथा को संकेतित करता है। इस प्रकार का लाक्षणिक प्रयोग प्रमाद आदि छायावादी कवियों में ही दायन का मिलता है।

‘शीतल ज्वाला जलती है, इधन होता दग जल का।

यह व्यथ स्वास चल चलकर, करती है काम अनल का॥

इस प्रकार के अनक प्रयोग घनानन्द ने भी किए हैं। छठवें उदाहरण में 'खुले भाग्य वाली घड़ी' का विशेषण विषय की सत्ता दी जा सकती है। वस्तुतः घड़ी (मुहूर्त) खुले भाग्य वाली नहीं होती, वरन् आत्मी खुले भाग्य वाला होता है। क्योंकि उमी का भाग्य खुलता है। यहाँ शुभ मुहूर्त के लिए 'खुले भाग्य वाली घड़ी' का प्रयोग कर कवि ने अपने अपूर्व अभिव्यञ्जना-कौशल का परिचय दिया है। 'देखि हो हरी' के सदर्भ में 'खुले भाग्यवाली घड़ी' के प्रयोग को एक विशेष साधकता प्राप्त हुई है। घनानन्द का एक भी कविता सर्वथा ऐसा कठिनाई से मिलेगा, जिसमें लाक्षणिक मूर्तिमत्ता या प्रयोग-वचन का सहारा न लिया गया हो।

(घ) मुहावरे और लोकोक्ति—काय भाषा जब जीवन की भाषा या सामान्य बोल चाल की भाषा में पूरी तरह अलग हो जाती है तब चाहे उसे जितना भी अलङ्कृत किया जाए, उसमें जीवन का सहज स्पन्दन नहीं आ पाता। घनानन्द की भाषा भी यद्यपि पूर्णतः काव्यात्मक और अलङ्कृत है, फिर भी मुहावरे और लोकोक्तियों का प्रयोग द्वारा कवि ने उसे जीवन का निश्चित लान का सफ़्त प्रयास किया है।

मुहावरे और लोकोक्तियाँ जनजीवन में चिरकाल में चलती आ रही भावपूर्ण एवं चमत्कारपूर्ण प्रयोग होते हैं। इनमें जीवनगत अनुभव का स्थान विशेष में व्यक्त करने की जटिलता क्षमता होती है। काव्य में स्थान प्राप्त कर यहाँ एक बार उसमें स्वाभाविकता और सजीवता का संचार करते हैं वहीं दूसरी ओर भाषा की अभिव्यक्ति क्षमता में अपूर्व वृद्धि करते हैं। मुहावरों का निमाण भी लक्षणा के सहार होता है। किन्तु लोक सभा में चार-चार प्रयुक्त होने के कारण वे एक निश्चित जगह में रुक जाते हैं। लोकोक्तियाँ पूर्ण वाक्य या कथन होती हैं जो जीवन में एक पूर्ण अनुभव गहन लिये रहती हैं। भाषा के अन्तर्गत प्रयोग वाक्य से अलग उदाहरण या दृष्टान्त के रूप में किया जाता है। इनके स्वरूप में

किसी भी प्रकार का परिवर्तन किए बिना ज्या वाक्या प्रस्तुत किया जाता है। अतः बिना किसी परिवर्तन के वाक्य में इष्ट छन्दबद्ध करना कठिन होता है। वाक्य या छन्द की आवश्यकता के अनुसार मुहावरों के स्वरूप का आसानी से परिवर्तन किया जा सकता है। अतः इनका वाक्य में प्रयोग आसान होता है। यद्यपि घनानन्द का श्लोक लाकाक्षिकता की अपेक्षा मुहावरों की ओर अधिक है, फिर भी इन्हें हानि कुछ लाकाक्षिकता का अत्यन्त साधन प्रयोग अपने वाक्य में किया है। कुछ उदाहरणों द्वारा इसे आसानी में समझा जा सकता है

- १ 'रति निन जन का त लम कहैं पैय, भाग  
आपने ही ऐसे दाप चाहि धौ लगाइय ।'
- २ मुनी है न नाही यह प्रगट कहाउनि जू  
काहू कलपाइहे सु कसैं कस पाय है ।'

सदृश साम्य और टप्पान्त के रूप में प्रयुक्त होने के कारण लाकाक्षिकता सामान्य वचन में घुलमिल जाती है। साम्य की पूर्ण सिद्धि हो जाने पर तब अलंकार की कोटि में आ जाती है। कुछ लाकाक्षिकता की छाया का उपयोग भी घनानन्द ने अपने काव्य में किए हैं

'हति क हितूनि कही काहू पाई पति रे ।'  
'मान मेरे जियरा बनी को कसो मोल है ।'

लाकाक्षिकता की अपेक्षा मुहावरों का उपयोग वाक्य में अधिक आसानी में हो सकता है। अपनी विशेष लाक्षणिकता के कारण इनसे भाषा की अभिव्यक्ति क्षमता में अपूर्व वृद्धि होती है। घनानन्द के विरत ही कवित्त सवय ऐसे भिन्न-भिन्न जितम किसी मुहावरे का प्रयोग न हुआ हो। कुछ उदाहरणों द्वारा कवि के अनेक विषयों के शिष्ट का उद्घाटन आसानी में हो जाएगा

पहिले अपनाय सुजान ननह सा, क्या फिर तेह के तोरिय जू ।  
निरधार आधार के धार मझार, दइ ! गहि बांह न वोरिय जू ।  
घनानन्द आपन चानिक का गुन बाधि मोह न छोरिय जू ।  
रस प्याय के ज्याय बनाय के आस बिसास में यों बिषयोरिय जू ॥

इसमें गहि बांह (बांह ग्रामणा) सहारा देने के अर्थ में एक मुहावरा है किन्तु गहि बांह न वोरिय (बांह ग्राम कर डुबाना) सहारा देकर असमय हाथ खींचना एक अलग मुहावरा बन जाता है। ये दोनों ही मुहावरों 'निरधार आधार के धार मझार' के पूरे सन्दर्भ में इस तरह रखे गए हैं कि इनकी अभिव्यक्ति क्षमता में और अधिक वृद्धि हो जाती है। किसी निराधार को सहारा देकर मध्यधारा में

ले जाना आर फिर वहा बाह पकडकर (बलपूर्वक) डुबा दना अनुभयनिष्ठ प्रेम की मूल प्रकृति का उद्घाटन करता है। यही बात 'विसवास म यौ विष घोरिर्ये' (विश्वास म विष घोलना) अर्थात् विश्वासघात करना म भी है। रस (आनंद) पिलाकर जलान और आशा बढान के सदम म यह मुहावरा और अधिक व्यञ्जक बन गया है। इस सम्बन्ध म दूसरा उदाहरण है

'धनआनंद जान न कान कर, इत के हित की कित कोऊ कहै।

उत ऊनर पायें लगो मेहदी सु कहा लगि घोरज हाय रहै ॥

यहाँ काम करना (ध्यान देना), पाव में मेहदी लगना (चलन म असमय हाना), हाय रहना (बल म रहना) आदि मुहावरा का बडा ही स्वाभाविक प्रयोग हुआ है। घनानन्द के मुहावरा प्रयोग की यह मुख्य विशेषता है कि ये काव्य-भाषा म पूरी तरह से रल मिल गए है। उह अलग करके वहाँ पहचान पाना कठिन हो गया है। वस्तुतः ये मुहावरे कवि की लाक्षणिकता की प्रवृत्ति के अभिन अंग बन गए ह।

इस प्रकार हम कह सकते हैं कि घनानन्द की भाषा व्याकरण सम्मत भाषा मुकूल शब्द-योजना से पूण, शब्दशक्तियो, लोकोक्ति मुहावरो और लाक्षणिकता से युक्त अत्यन्त प्राणवान साहित्यिक भाषा है। आवश्यकतानुसार जहा एक ओर यह लाक्षणिक प्रयोगो और प्रयोगवैचित्र्य का सहारा लेकर बर पद्यगामिनी बनी है, वही दूसरी ओर भानसिक द्रवण के अत्यन्त मार्मिक क्षणों म कोमल-कात पनावली से समुपन होकर अत्यन्त सीधे सहज भाग पर भी प्रवाहित हुई है। सरल एवं प्रवाहयुक्त भाषा का एक उदाहरण है

धनआनंद प्यारे सुजान सुनो, जिहि भातिन ही दुख मूल सहा।

नहि आवनि जोधि न रावरी आस, इते पर एक सो बाट चहा।

यह देखि अकारन मेरी दसा कोठ बूच तो ऊनर कौन कहा।

जिय नहु विचारि न दहु वताय, हहा। प्रिय दूरि तें पायें गहों ॥

**शिल्प सम्बन्धी कुछ निजी विशेषताएँ**

हमन इस तथ्य का पहले ही देख लिया है कि घनानन्द की काव्यभाषा भावार्थ व्यक्ति म इतनी समग्र है कि उह अप्रस्तुत विधान का बहुत कम सहारा लेना पडा है। वस तो गिनना के लिए इनकी रचनाओं म काव्यशास्त्र के अन्तर्गत परिगणित सभी अलंकारो को ढूँढा जा सकता है। किन्तु वास्तविकता यह है कि इन्होंने साध्य पर आधारित साम्यमूलक अप्रस्तुत विधान का बहुत ही कम सहारा लिया है। हाँ एकतरफा प्रेम की विषम स्थिति का चित्रित करने के लिए कवि न वषम्यमूलक अलंकारों—विशेषकर विराधाभास का पर्याप्त सहारा लिया है। विराधाभास का

इनकी निजी विशेषता माना जा सकता है। घनानन्द के काव्य में विरोध की इस प्रवृत्ति का लक्ष्य करके जाचाय विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने लिखा है 'विराधाभास के अधिक प्रयोग से घनानन्द की सारी रचना भरी पड़ी है। साहसपूर्वक कहा जा सकता है कि जिन पुस्तक में कहीं भी यह प्रवृत्ति न दिखाई दे, उसे वेष्टके घनानन्द की कृति में पथक किया जा सकता है और जहाँ यह प्रवृत्ति दिखाई दे उसे निःसंकोच इनकी कृति घोषित किया जा सकता है।' वस्तुतः इस विश्वास के आधार पर ही मिश्र जी ने घनानन्द प्रयावली का संपादन किया है। कविता सदा से लेकर पदावली और जायाय भक्ति विषयक उनकी रचनाओं में हम समान रूप से इस तथ्य का आसानी से देख सकते हैं।

यहाँ यह तथ्य विशेष रूप से उल्लेखनीय है कि घनानन्द की रचनाओं में लक्षणबद्ध विराधाभास मात्र न होकर अधिकांशतः मायक और तात्त्विक विरोध की स्थिति सामन्य आती है। इसके मूल में उनके जीवन का एकतरफा और विषम प्रेम है। वहाँ प्रेमी और प्रिय के मध्य एक तात्त्विक और वास्तविक विरोध है। इसीलिए काव्यजन्य विरोध भी विरोध का आभास मात्र न होकर प्रायः तात्त्विक विरोध के रूप में ही आया है। इसे कुछ उदाहरणों के माध्यम से आसानी से समझा जा सकता है।

१ हाथ मनेही ! सनह सा रुखें, रगड़ाई सो हूँ चिकने अति मोही।  
जापुन पी जग जापहु तैं करि हाते हतौ घनजानंद को ही।'

२ कौन घरी बिछुरे हो सुजान जु एक घरी मन त न बिछाही।  
मोह की बात तिहारी असूझ, पै माहिय की ता अमाहियो मोही॥'

पहले उदाहरण में 'सनह सा रुखें' होना (स्नेह = प्रेम, तत्, रुख = रहित, रुक्ष), रगड़ाई = घरघरी, रुक्षता, चिकन = पूण, स्निग्ध, तथा अपनपन और अपन से दूर करके मारन में विराध है। लेकिन अधिकांशतः श्लेषमूलक होने के कारण यहाँ विरोध का आभास मात्र न होकर सबंध तात्त्विक विराध दिखाई देता है। दूसरे उदाहरण में 'बिछुड़ कर भी एक क्षण के लिए मन में न 'बिछुड़ना और 'अमाही होकर भी माहना में तात्त्विक विराध है। वस्तुतः इस प्रकार के तात्त्विक विराध द्वारा कवि ने प्रेमी और प्रिय की विराधी वक्तव्या का स्वर दिया है, जो वपम्य मूलक हाथ हुए भी प्रेमी पक्ष से एकनिष्ठता की अनिवार्यता का मनेतित करता है। इसलिए श्रेष्ठ विरोधाभास चलवार न मान कर विरोध वचिष्य नाम देना अधिक समत है। इसके लिए घनानन्द ने कहीं साक्षणिकता की सहायता ली है ता कभी उक्ति-वचिष्य और प्रयाग-वचिष्य की। प्रयाग-वचिष्य के लिए यहाँ कुछ उदाहरण आशीय हैं।

‘दूरि आप नय हूँ इकोसैं मिली घनआनंद या अनखानि छिजो’  
उर डोठि के नोठि न दखि सकी सु अनाखिय रीवि प रीवि विजा ॥

‘इकोसैं’ (अकेले), ‘अनखानि छिजो’ (झुलसाहट में क्षीण होना) ‘रीवि प रीवि विजा’ (रीझ पर रीझना-खींचना) आदि प्रयाग मात्र वचि‘य प्रदर्शन के लिए न होकर प्रेमी की अनिवचनीय स्थिति को प्रकट करत है। विलक्षण प्रयोग की दृष्टि से कुछ अन्य उदाहरण भी लिये जा सकते हैं

१ ‘अरसानि गही उहि वानि कछू, सरमानि मा आनि निहोरत हे ।’

२ ‘मग हेरत दीठि हिराय गयो, जय ते तुम जावनि ओधि बदी ।

बरसो कितहूँ घनआनंद प्यार, पै बाढति है इत सोच-नदी ।

हिमरा अति ओठि उदंग की आंचनि च्चावत आसुनि मन मदी ।

कव आयहो ओसर जानि सुजान बहीर लौ बसि तो जाति लदी ॥

प्रथम उदाहरण में आदत (वानि) का आलस्य ग्रहण करना विलक्षण है। आलस्य आदमी करता है आदत नहीं। लेकिन उस आदत (उहि वानि) का आलस्य करना, जो पहले आलसी नहीं थी—इससे प्रिय की जिस निष्ठुरता की व्यंजना हुई है, वह प्रिय के आलस्य ग्रहण से नहीं हो सकती थी। ‘निहोरा’ शब्द ब्रजभाषा में वृत्तज्ञता के अर्थ में प्रयुक्त होता है, जिससे ‘निहोरत’ क्रिया का निर्माण कवि का मौलिक प्रयास है। दूसरे उदाहरण में ‘दृष्टि का खा जाना’ (दीठि हिराय गई) एक मुहावरा है, लेकिन ‘मग हेरत’ (माग देखत या जोहत) के सद्भम में हृत्क विरोध की छाया से युक्त होने के कारण अथ में एक विशेष प्रकार की तीव्रता आ गई है। रास्ता देखत हुए दृष्टि का खो जाना अर्थात् देखने के प्रयास में स्वयं खा जाना, जहां एक ओर चमत्कार की सृष्टि करता है, वहीं दूसरी ओर विरहिणी की गम्भीर स्थिति को भी सन्नेतित करता है। दूसरी पंक्ति में वादला का कही बरसना और नदी का कही अयन बढ़ना में असंगति है—कारण कही और काय कही में असंगतिमूलक विरोध है। इसी प्रकार एक तरफ सोच नदी का बढ़ना और दूसरी तरफ उन्वग की आंच में उबलना में भी विरोध का आभास है। तीसरी पंक्ति में कामदेव द्वारा हृदय को उद्वेग की आंच में उवाल कर आसू के रूप में मदिरा टपकाना, एक विचित्र व्यापार है, जो काम यथा की ओर सूक्ष्म किंतु प्रभावपूर्ण मनेत है। ‘वहीर’ (युद्ध के बाद का बचा हुआ सैनिक साज सामान) ‘लौ बसि’ (जायु) के लदन में केवल उपमा का चमत्कार न होकर विरहिणी की हृदय द्रावक हताशा को भी वाणी मिली है। इस प्रकार महा मुहावरे लाक्षणिक प्रयोग, असंगति, रूपक, उपमादि अलंकार, विरोध वचि‘य, प्रयोग वैचि‘य आदि एक साथ मिलकर विरहिणी की गम्भीर मनोदशा की सफल अभिव्यक्ति करते हैं। अंतिम पंक्ति—‘कव आयहो ओसर जानि सुजान, वहीर लौ बसि तो जाति लदी’—में विरहिणी की वातर पुकार मूर्तिमान हो गई है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि भाषा शैली के सम्बन्ध में भी घनानन्द न रीति-यद्धता की लकीर नहीं पीटी है। उनकी दृष्टि शिल्प-सम्बन्धी नहीं सभावना की ओर भी गई है। इस सम्बन्ध में आचार्य गमचन्द्र शुक्ल ने ठीक ही कहा है कि 'यह निस्संकोच कहा जा सकता है कि भाषा पर जैसा अधिक अधिकार इनका था वैसा और किसी कवि का नहीं। भाषा मानो इनके हृदय के साथ जुड़कर एसी वशवर्तिनी हो गई थी कि वे उसे अपनी अनूठी भावभंगी के साथ साथ जिस रूप में चाहते थे, उस रूप में मोड़ सकते थे। इनके हृदय का योग पाकर भाषा को नूतन गतिविधि का अभ्यास हुआ और वह पहले सक्ती अधिक बलवती दिखाई पड़ी।

अपनी भावनाओं का अनूठा रूप रंग की व्यञ्जना के लिए भाषा का ऐसा वेधडक प्रयोग करने वाला हिन्दी के पुराने कवियों में दूसरा नहीं हुआ। (हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ ३२२)। कहना न होगा कि भाषा की इस शक्ति के पीछे उनके साधनिक प्रयास विरोध वैचित्र्य, प्रयोग वैचित्र्य आदि का महत्त्वपूर्ण योगदान है। प्रेम भावना का जिस सूक्ष्म एवं अछूते माग पर घनानन्द ने विचरण कराया है, वह हिन्दी के पुराने कवियों के लिए तो अपरिचिन रहा है, लेकिन आगे आने वाले कवियों को उससे प्रेरणा मिल सकती है।

## ११ उपसंहार

अपन युग की उपज हान के कारण घनानंद के काव्य जगत का दायरा युगीन सीमाओं से परिसीमित अवश्य है, लेकिन शृंगार व सयोग त्रियोग की परम्परागत लक्ष्मण रेखा का अतिश्रमण करने के कारण वह आज भी हमारे लिए प्रेरणा का स्रोत बन सकता है। प्रेरणा का यह बिंदु कवि का स्वानुभूत सत्य है। लेकिन स्वानुभूत सत्य तभी महत्वपूर्ण बनता है जब अतः प्रेरणा बाह्य प्रभावों के साथ टकरात होकर आत्म परिष्कार या आत्म विस्तार की ओर उन्मुख होती है। इस दृष्टि से घनानंद का दृढ़ त्रिकाणात्मक है। इसका एक छोर उनकी निजी जीवन की स्थिति-परिस्थिति में है दूसरा तत्कालीन परम्परानिष्ठ रुढ़िग्रस्त दबावों में तो तीसरा छोर विदेशी वही जान वाली फारसी काव्य-परम्परा के प्रभावों में। अपनी जीवनगत स्थितियों और उसके अनुभवों की सच्ची अभिव्यक्ति के लिए तत्कालीन जीवनगत और काव्यगत रुढ़ियों का अतिश्रमण घनानंद का आवश्यक प्रतीत हुआ। इसके लिए फारसी भावधारा और काव्य पद्धति उन्हें अपन अनुकूल लगी। अतः इसे सीधे फारसी प्रभाव कहकर टाला नहीं जा सकता। फारसी प्रभाव कवि के लिए बाहरी प्रभाव हो सकता है, लेकिन वह अपनी जीवनगत परिस्थितियों के माध्यम से उसके अंतर्जगत का अग धन आंतरिक प्रेरणा के साथ घुल मिल गया है। कोई भी बाहरी प्रभाव जब आंतरिक संवेदनात्मक उद्देश्यों की पूर्ति करत हुए निजी व्यक्तित्व का अंग बन जाता है तब वह बाहरी नहीं रह जाता। घनानंद के सद्भ में फारसी काव्यधारा के प्रभाव की भी यही स्थिति है। कवि ने उसे आत्मसात कर नितान्त आंतरिक बना लिया है। फल-स्वरूप वह देशी परिवेश में एक अभिनव रूप ग्रहण करता है। बाह्य प्रभाव ग्रहण की यह एक अत्यंत जीवन्त और स्वस्थ पद्धति है, जिससे आज भी हम प्रेरणा ले सकते हैं।

सूफियों के 'प्रेम की पीर' और फारसी भावधारा में स्वीकृत प्रेम-पद्धति के प्रभाव के सद्भ में यदि किंचित विस्तार से विचार करें तो घनानंद को हम एक विशिष्ट व्यक्तित्व सम्पन्न कवि के रूप में पाएँगे। जहाँ एक ओर इस भावधारा के विषय एवं वस्तुगत सत्त्वों को आत्मसात कर इन्होंने आत्मानुभूति का अंग बनाया, वही दूसरी ओर इसके मुहावरेदार लक्षणिक काव्य शिल्प को व्रजभाषा में ढाल कर एक नया सस्कार प्रदान किया। इसीलिए इनके प्रेम निरूपण और उसकी अनिशय भावमूलक अभिव्यक्ति में हम वही भी कृत्रिमता नहीं दिखाई देती। इसके



साथ ही घनानन्द द्वारा गृहीत भावा, उनकी अभिव्यक्ति के लिए प्रयुक्त भाषा, शब्दावली, मुहावरा, आदि पर भी फारसी प्रभाव कही आरापित नहीं दिखाई देता। अतः इस प्रभाव के माध्यम से जहाँ कवि ने अपनी आत्मिक आवश्यकता की पूर्ति की है वही ब्रजभाषा की शक्ति में भी वृद्धि की है।

किसी कवि कलाकार का वास्तविक महत्त्व उसके युग परिवेश के सद्भूमि में हो आकाश में हो सकता है। इस दृष्टि से विरल ही लोग होते हैं, जो अपनी अलग पहचान बना पाते हैं। घनानन्द ऐसे ही कवि थे, जिन्होंने युगीन रुढ़िग्रस्त परिपाटी का त्याग कर अपनी एक अलग पहचान बनाई है। रीतिवादी व्यक्तित्व विहीन काव्य रचना के वातावरण में अपने निजी व्यक्तित्व का काव्य प्रेरणा का स्रोत बनाकर उन्होंने अपने साहस का परिचय दिया है। लेकिन इस साहस का मूल्य भी इन्हें चुकाना पड़ा। जीवन क्षेत्र की भाँति ही काव्य क्षेत्र में भी इनकी उपेक्षा हुई। सुजान वश्या से प्रेम के कारण राजदरबार से निःशसित होना पड़ा और काव्य क्षेत्र में फारसी की उन्नतियाँ चुराने वाला 'किसी तुरुकनी का बंदा' तथा किसी तुरुक राजा का रिश्तेदार वाला कहकर निन्दित किया गया। यह एक वास्तविकता है कि युग की प्रमुख भावधारा के मध्य विक्षेप उत्पन्न कर अपनी नयी पहचान बनाने वाले कवि कलाकार अपने युग द्वारा सदा से उपेक्षित होते आए हैं। एक ह्रासग्रस्त सामंतीय समाज में वश्या उपभाग की सामग्री होती है। उससे प्रेम या वार्तात्मक सम्बन्ध स्थापित करना सामाजिक दृष्टि से निषिद्ध माना जाता है। घनानन्द ने इस विधि निषेध का उल्लंघन किया। अतः वे राजकीय काप के भाजन ही नहीं, बरन् सामाजिक उपेक्षा के भी पात्र बन गये। अपने युग में ब्रजनाथ और महात्मा हितव्य दास के अतिरिक्त किसी ने भी इस कवि का महत्त्व नहीं दिया। जब कि 'मिहारी सतसई' की सफटा टीकाएँ लिखी गई, केशव, देव, मतिराम, पद्माकर आदि की रचनाओं पर सफटा भित्ति बित्र बन गयी। आधुनिक युग में ज़ाहिर भारत दुर्गाधर हरिश्चन्द्र, जगन्नाथदास रत्नाकर, चन्द्रकुमार आदि ने घनानन्द के महत्त्व का समर्थन और आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने अपने 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' ग्रन्थ में इनके मूल्य का सही ढंग से आँका। लेकिन फिर भी साहित्य इतिहास की स्वीकृत धारा में इनका स्थान निर्धारण नहीं हो पाया। जाग चलकर इनके साथ जालम, ठाकुर, बाघा आदि कवियों का जोड़ कर रीतिमुक्त स्वच्छ काव्यधारा के रूप में इनका ऐतिहासिक प्रतिष्ठा मिली। वस्तुतः रीतिवादी के अंतर्गत रीतिमुक्त काव्यधारा की अलग पहचान इस कवि के बिना संभव नहीं थी। घनानन्द का यह बहुत बड़ा ऐतिहासिक महत्त्व है।

घनानन्द मूलतः बदना के कवि रहे हैं। बदना ही उनके जीवन का वास्तविक सत्य था, जिस अपने काव्य में उन्होंने वाणी प्रदान की है। लेकिन बना एक ऐसा भाव है जिसकी सच्ची अनुभूति स्वयं मर्माहत हान पर ही संभव है। कवल वाग

चातुय या कानी विलास क बल पर बदना के महत्व का नही प्रकट किया जा सकता

‘मरम भिदे न जो लौं, मरम न पाव तो लौं  
मरमहि भदे यम मुरति घेंघाइया ।  
प्रेम आनि जार्ग लाग पर घनआनद को,  
रादवान आव तो प गादना हू रादना ॥’

‘प्रेमाग्नि लगन पर ही आनंद की झड़ी लगती है। निम राना नही आता उसक हपोल्लामपूण गान भी रुदन जैसे बन जात है। इस स्पष्ट है कि कवि विपाद में ही उत्तम काव्य की सृष्टि मानता है। लेकिन विपाद की वास्तविक अनुभूति क बिना, वह केवल अनुधारणा बनकर रह जाना है। हम रीतिमुक्त काव्य धारा में स्पष्ट रूप से दिखाई देता है कि वहाँ प्रमाद विपाद केवल अवधारणा बन कर रह गया है। अपनी सामाजिक व्यवहार की भूमि में चटकर कोई भी अवधारणा वायवी बन जाती है और तब उसमें से जीवन के वास्तविक स्पर्शन गायब हो जात है। जायुजि युग में छायावादों काव्य में भी प्रेमज में विपाद का कुछ ऐसा ही स्वरूप मिलता है। इस काव्यधारा के कवियों में भी विपाद के प्रति एक सलक दिखाई देती है जिसमें प्रेम्नि होकर प्रसाद और पतन निम्ना है

‘जा घनीभूत पीडा थी, मस्तक में स्मृति की छाई ।  
दुर्गति में आंसू बनकर, वह आज बरसने जाइ ॥ — प्रसाद  
वियाही हागा पहला कवि, जाह में उपजा हागा गान ।  
उमड़ कर आवा स चुनचाप, वही हागी कविता अनजान ॥ — पत

लेकिन इस ‘घनीभूत पीडा’ या ‘जाह का ठास’ आधार हम प्रसाद और पतन के जीवन में नहीं प्राप्त होता। फलस्वरूप हम प्रसाद के आंसू और पतन की जाह में वास्तविक बदना या विपाद नहीं, बरन् विपाद की विलासपूण कल्पना के दर्शन होते हैं। सच्ची वेदना की भावना छायावाद में है ही नहीं, जसी कि रीतिमुक्त कवि घनानन्द, ठाकुर बाघा या कबीर, सूर, मीरा आदि भक्त कविता में मिल जाती है। यह सही है कि जिय जान वाले या भोग गए जीवन की अविकल अनुभूति का में नहीं होती। कवि कल्पना के सहारे उस भागे गए जीवन की पुनरचना करता है। इस कल्पना के द्वारा जहां एक ओर वह दूसरे के अनुभवों का अपना बनाता है वहीं उसी ओर अपने अनुभवों में दूसरों की सहभागी बनाता है। घनानन्द में भी इस प्रकार की विधायक कल्पना का संयोग है लेकिन यह कल्पना जीवन की पुष्टता नींव पर आधारित है। इसलिए इनके काव्य में विरही जीवन की वास्तविक व्यथा मिलती है और इसीलिए वह हम आज भी द्रवीभूत करती है। यह स्थिति

देव, मतिराम, पद्माकर आदि रीतिबद्ध कवियों में कठिनार्थ से मिनगी। इन कवियों ने प्रेमजय व्यथा की अभिव्यक्ति में अपनी अनुभवशून्यता को वाक्जाल के माध्यम से ढँकने का प्रयास किया है। इसकी ओर संकेत करते हुए घनानन्द ने स्वयं लिखा है

‘घात कं देस तें दूरि परे, जडता नियरे सियरे हिय दाहै।  
चित्र की आखिन लीन विचित्र, महारस रूप सवाद सराहै।  
नह कथैं सठ नीर मय हठ कं कठ प्रेम को नम निबाहै।  
कयो घनआनद भीजैं सुजाननि यो अमिले मिलवा फिर चाहैं ॥

वाणी के वास्तविक मर्म से अनभिज्ञ जड़ और अनुभूति शून्य (सियरे) ठंडे हृदय वाले इन कवियों का काव्य मर्म में कुढ़न पड़ा करता है। इन्होंने चित्र में अक्षि (झूठी) जाखो में महारस (प्रेम) के स्वाद की सराहना की है। इसलिए इनका प्रेम कथन किसी दुष्ट द्वारा जल मथन की तरह निरर्थक या हठपूर्वक कठ प्रेम के नियम के निवाह जसा है। इस प्रकार के कवियों से घनानन्द ने अपने को बिल्कुल अलग बनाया है। वस्तुतः अपने युग जीवन और युगीन काव्य धारा के प्रति इस प्रकार की प्रतिनिर्याए कवि के आंतरिक द्वंद्व और उसकी जीवन्तता को प्रमाणित करती हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि घनानन्द का अपने युग और आज के सद्गम में भी एक ऐतिहासिक महत्व है। यद्यपि यह महत्व साहित्यतिहास में नई दिशा का प्रवर्तक बनन की क्षमता चाहें भले ही न रखता हो, फिर भी एक संशक्त भाव धारा अथवा काव्य धारा की उत्पत्ति के विरुद्ध अपने आपको स्थापित करन का प्रयास के कारण हमारे लिए नई दिशा का संवर्तक बनन की क्षमता अवश्य रखता है। वह संकेत है अपने युग की रुढ़, गलित एवं अतिशील परम्पराओं का भजन।





साहित्य अकादेमी भारतीय-साहित्य के विकास के लिए कार्य करने वाली राष्ट्रीय महत्त्व की स्वायत्त संस्था है, जिसकी स्थापना भारत सरकार ने १९५४ में की थी। इसकी नीतियाँ एक ८२-सदस्यीय परिषद द्वारा निर्धारित की जाती हैं जिसमें विभिन्न भारतीय भाषाओं, राज्यों और विश्व-विद्यालयों के प्रतिनिधि होते हैं।

साहित्य अकादेमी का प्रमुख उद्देश्य है—उच्च साहित्यिक प्रतिमान कायम करना, विभिन्न भारतीय भाषाओं में होने वाले साहित्यिक कार्यों को अग्रसर करना और उनका समर्थन करना, तथा उनके माध्यम से देश की सांस्कृतिक एकता का उन्नयन करना।

यद्यपि भारतीय साहित्य एक है, तथापि एक भाषा के लेखक और पाठक अपने ही देश की अन्य पड़ोसी भाषाओं की गतिविधियों से प्रायः अनभिज्ञ ही जान पड़ते हैं। भारतीय पाठक भाषा और लिपि की दीवारों को लाँघकर एक-दूसरे से अधिकाधिक परिचित होकर देश की साहित्यिक विरासत की अपार विविधता और अनकरूपता का आरंभ अधिक रसास्वादन कर सकें, इस उद्देश्य की पूर्ति के लिए साहित्य अकादेमी ने एक विस्तृत अनुवाद-प्रकाशन योजना हाथ में ली है। इस योजना के अन्तर्गत अब तक जो ग्रन्थ प्रकाशित हो चुके हैं, उनकी वृहद सूची साहित्य अकादेमी के विनय विभाग से निःशुल्क प्राप्त की जा सकती है।